

DER BILDHAUER

JOHANN RITZ

(1666—1729)

von Selkingen
und seine Werkstatt

P. Othmar Steinmann, O. S. B.

VORWORT*

Der Optimismus jener, welche sich von einer stilkritischen Bearbeitung des Werkes des Bildhauers Johann Ritz positive Ergebnisse versprochen, wurde im Verlaufe dieser Studie in überraschender Weise gerechtfertigt. Das Werk einer im Alpenbarock hervorragenden Künstlerpersönlichkeit begann sich immer deutlicher abzugrenzen. Zum Ausgangspunkt der Untersuchungen konnten signierte Werke genommen werden, die sich im Abstand von je einem Jahrzehnt über die ganze Schaffenszeit des Meisters verteilen. Waren für die drei letzten Jahrzehnte signierte Werke bereits früher bekannt geworden, so fehlten sie bis dahin aus der Frühzeit. Nun hatte der Verfasser das Glück, aus dieser ersten Periode vier, zum Teil langatmige Signaturen zu finden, wodurch es möglich wurde, eine ganze Reihe bisher völlig unbekannter Werke ans Licht zu ziehen und für die Hand des Johann Ritz zu

* Diese Arbeit wurde der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg (Schweiz) als Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde eingereicht und am 18. Mai 1951 genehmigt. Sie erscheint auch in Buchform im Eigenverlag des Verfassers in der Benediktinerabtei Disentis.

sichern. In zwei Fällen wurden dabei die Signaturen erst entdeckt, als die betreffenden Werke dem Johann Ritz auf Grund des Stilvergleichs bereits zugeschrieben worden waren. Dadurch hatte die weitgehende Zuverlässigkeit der stilanalytisch-morphologischen Methode einmal mehr eine Bestätigung erfahren.

Über das Leben und Wirken des Meisters berichteten aber auch Notizen und Verträge aus den Archiven. Als besonders ergiebig erwiesen sich in ihrer Gesamtheit die Notizen der Tauf-, Ehe- und Sterbebücher, in welchen die damaligen Pfarrgeistlichen die Künstler anlässlich einer Vater-, Paten- oder Zeugenschaft und bei Eheschliessungen mit rühmenden Beiwörtern verewigten und selbst ihre Kunstwerke erwähnten, die um diese Zeit in der betreffenden Pfarrei entstanden.

So wurde an allen in Frage kommenden Orten Graubündens, Uris und des Wallis den Pfarregistern besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Vollständig durchgangen wurde das Pfarrarchiv von Biel (Goms), der Heimatpfarrei des Künstlers, ferner sämtliche Pfarregister der alten Mutterpfarrei Münster, zu welcher Biel zu des Künstlers Lebzeiten noch teilweise gehörte. Im übrigen musste sich der Verfasser für das Wallis weitgehend auf die Archivinventare im Staatsarchiv von Sitten verlassen. Daneben stellte ihm aber Hochw. Herr Dr. Hans Anton von Roten die Funde seiner langjährigen Durchforschung der Walliser privaten und öffentlichen Archive selbstlos zur Verfügung, wodurch die Erkenntnis mancher Zusammenhänge, besonders bezüglich des Bildhauers Johann Sigristen von Glis, ermöglicht wurde. Diesem gütigen Mentor bin ich an allererster Stelle zu Dank verpflichtet.

In Graubünden war das Werk des Meisters und die darauf bezüglichen Akten durch Erwin Poeschels hervorragendes Kunstinventar und einige vorzügliche Einzelforschungen von P. Notker Curti und P. Iso Müller weitgehend gesichtet worden. Für den Kanton Wallis und den Kanton Uri wurden auch die Arbeiten Pfarrer Josef Laubers und des Staatsarchivars Eduard Wyman wegleitend. Doch erwiesen sich diese Arbeiten, auf welche sich bisher die meisten Urteile über unsere Bildhauerfamilie stützten, in mancher Hinsicht und gerade in Bezug auf die Quellen als unzuverlässig.

Die Abgrenzung des Werkes des Johann Ritz gegenüber Zeitgenossen und der nachfolgenden Generation führte notgedrungen zu einer Auseinandersetzung mit seiner künstlerischen Umwelt. Neben dem bereits bekannten, schwächer begabten Sohn Jodok wurden Werke ebenbürtiger Meister sichtbar, welche man bisher mehr nur dem Namen nach gekannt hatte, wie des Johann Sigristen von Glis, des ältern Zeitgenossen des Johann Ritz, oder des Anton Sigristen von Brig, des Zeitgenossen des Jodok Ritz. Bisweilen waren ihre Werke einem der beiden Ritz zugesprochen worden oder man fasste sie unter dem vagen Begriff «Ritzschule» zusammen. Konnten von Johann Sigristen nur wenige Arbeiten mit Sicherheit festgestellt werden, so liess sich das

Werk des Anton Sigristen fast vollständig sichten dank seines ganz persönlichen Stiles, der ihn von den übrigen Bildhauern wie keinen zweiten im Wallis eindeutig abhebt.

Einige Abschnitte über die Arbeitsweise der Altarbauer und ihrer Hilfskräfte sollen zeigen, mit welchen Vorbehalten die Stilkriterien anzuwenden sind.

An dieser Stelle sei all jenen gedankt, welche durch Ratschläge und freundliches Entgegenkommen die Arbeit förderten, vor allem der hochwürdigen Geistlichkeit des Wallis, Graubündens und der Innerschweiz. Die Angaben und Lichtbilder des Hochw. Herrn Dr. Albert Carlen und die Hinweise des Hochw. Herrn Dr. Hans Anton von Roten ersparten mir manchen unnötigen Gang zu entlegenen Kirchen und Kapellen des Wallis, die keine barocke Ausstattung besitzen, oder deren barocke Altäre für eine Zuschreibung an Johann Ritz zum vornherein nicht in Frage kamen. Mein verehrter Lehrer, Herr Universitätsprofessor Dr. Alfred A. Schmid in Freiburg (Schweiz), dem ich ebenfalls manche Ratschläge und Anregungen verdanke, überwachte die Arbeit mit wohlwollender und fördernder Kritik. Herr Kantonsarchivar Dr. A. Donnet in Sitten ermöglichte die Drucklegung durch hochherziges Entgegenkommen und leitete sie mit kluger Umsicht.

Verzeichnis der Quellen

A. Ungedruckte Quellen

1. Andermatt, *Pfarrarchiv*.

B 7 (in A 5 eingebunden) Annalistische Notizen : Anno 1698, 24. und 25. Januar, Aufrichtung eines neuen Hochaltars in der Pfarrkirche. — Anno 1725, Restauration im Innern der Pfarrkirche. Zwischen die Säulen des Hochaltars (sc. von 1716) wird vergoldetes Laubwerk eingefügt. — Anno 1726, Vergoldung der Rahmen am Hochaltar und Rosenkranzaltar. Vollständige Erneuerung des Kreuzaltars. — Anno 1727, Arbeiten an der Kanzel, Vergoldung derselben. Erwähnung des Malers Johannes Kaspar (sc. Leser) und seiner Ehefrau Anna Franziska (sc. Johanna Franziska Ritz).¹ — Anno 1728, 9. September, Aufrichtung des neuen Rosenkranzaltars in der Pfarrkirche und Versetzung des alten in die Kolumbanskirche.

B 10 1728, 19. September, Vertrag der Pfarrei Andermatt mit dem Maler Johann Kaspar Leser von St. Gallen betreffend die Fassung des Rosenkranzaltars.

B 11 1716, 28. Juli, Detaillierte Abrechnung über den Bau und das Material des neuen Hochaltars.

D 7 Weiheurkunde : Konsekration des Chores der Pfarrkirche zusammen mit vier Altären am 15. Juli 1695.

D 11 Weiheurkunde vom 10. März 1760 : Konsekration der Pfarrkirche mit vier Seitenaltären ohne den Hochaltar am 1. Juli 1759.

— Altes Stiftbuch Nr. 2 (enthält am Anfang chronikartige Notizen) : 24. und 25. Januar 1698 Aufrichtung eines neuen Hochaltars. — Im Jahre 1716 Errichtung eines neuen Hochaltars. Kosten 1273 Gulden 13 Batzen.

2. Biel (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

D 11 Bischöfliche Urkunde vom 29. Juni 1670 mit der Erlaubnis, einen Taufstein in der Filialkirche von Biel zu errichten.

D 13 Weiheurkunde : Konsekration des Hochaltars St. Johann, des Rosenkranzaltars und Kreuzaltars in der Kirche von Biel am 25. Juli 1678.

¹ Siehe Münster D 92, 8. Februar 1720.

D 17 Bischöfliche Erlaubnis zum Begräbnis in Biel und zur Errichtung eines Friedhofes gegen eine Entschädigung von hundert Dukaten an die Mutterpfarrei Münster, gegeben am 8. März 1698.

D 38 Taufbuch vom 12. Juli 1670 — 21. November 1741 : Die Familien der Ritz von Selkingen. Das Buch enthält eine Chronik des Rektoratsgeistlichen Thomas Werlen (gest. 1687) über Biel.

D 39 Taufbuch vom 15. Mai 1738 (sic)—25. November 1795. Am Schluss Nachträge von 1774—1777 : Die Familien Ritz von Selkingen.

D 42 Sterbebuch von 1698—1838 (sic) : Die Familien Ritz von Selkingen. Auf den letzten Seiten Notizen des Pfarrers Christian Werlen über Restaurationen der Pfarrkirche im Jahre 1704 und Einsegnung der Kapelle von Ritzingen am 2. Januar 1732.

D 46 Stammbuch der Pfarrei Biel und Verzeichnis ihrer Rektoren und Pfarrherren (mittelbare Quelle und fehlerhaft besonders bezüglich der Familien Ritz).

D 49 Verzeichnis der Rosenkranzbruderschaft : 1735 Johannes Franziskus Antonius Ritz (der Maler).

D 52 Bekenntnisbuch : Seite 136 und 327 : Landbesitz des Bildhauers Johann Ritz und seines Bruders Andreas.

D 66 Renovation der Kapelle im Ritzingerfeld von 1807-1814 durch Bildhauer Anton Lagger von Reckingen, die Orgelbauer Anton Carlen von Gluringen, Felix Carlen (von Gluringen) und Walpen von Reckingen, den Maler Johann Josef Pfefferle u. a. Materialkosten.

— Renovation der drei Altäre in der Kapelle des Ritzingerfeldes im Jahre 1846. Neue Farben. — Renovationen anno 1846 in der Pfarrkirche.

— Jahrzeitbuch der Marianischen Sodalität : Meister Johann Ritz Bildhauer, Johann Jodok Ritz *Sculptor Iconum* (Achter Name nach Peter Ritz, gest. 1743 !).

— Briefe des Altarbauers Otto Holenstein von Wil an Pfarrer Josef Lauber im Laufe der « Renovation » des Hochaltars der Pfarrkirche von Biel in den Jahren 1901-1902 : u. a. erhalten die Figurennischen Rückwände !

3. Binn (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

Chronik Inderschmitten, Kopie (Original verloren) : 1767 wurde der Hochaltar der Pfarrkirche von Peter Lagger von Reckingen geschnitzt und 1769 von Johann Trubmann von Küssnacht gefasst. Kostenangaben.

4. Brig (Kt. Wallis),

a) *Archiv des Geschichtsforschenden Vereins von Oberwallis*.

Minutenbuch des Johann Kuochen von Fiesch, Seite 65 : Vertrag zwischen den Einwohnern von Wichel im Fieschertal einerseits und dem Bildhauer

Johann Ritz und dem Tischler Christian Ritter anderseits wegen des Kapellenaltars, 14. Januar 1691².

Nachlass des Pfarrers Josef Lauber : Gerichtsakt von Münster (Goms) vom 7. September 1718 betreffend den frühern Weibel und jetzigen Ammann Andreas Ritz und seine Schildwache auf der Grimsel im Jahre 1712. — Testament des Pfarrers Bonaventura Ritz zu Ems (Kt. Wallis) am 14. Juli 1762.

b) *Archiv Dr. Clausen-Perrig.*

B 4 Minuten des Notaren Johann Josef Jost. Vertrag vom 24. August 1758 zwischen den Herren von Ernen einerseits und dem Bildhauer Plazidus Schmid von Disentis und dem Maler Johann Kaspar Leser von St.Gallen, jetzt wohnhaft in Sitten, anderseits wegen des Hochaltars der Pfarrkirche³.

5. Bürglen (Kt. Uri), *Pfarrarchiv.*

Abteilung Riedertal II Nr. 8 : Vertrag der Pfarrei Bürglen mit dem Maler und Vergolder Lorenz Wolleb von Altdorf betreffend die Fassung der Altäre im Riedertal, 8. Juni 1746.

6. Disentis (Kt. Graubünden), *Klosterarchiv.*

Br *Berchterchronik*, Seite 256 f. : Eine hl. Katharina, welche von Bildhauer Johann Ritz geschnitzt worden ist, wird 1708 in einer Prozession in die Katharinakapelle überführt. Kosten⁴.

— Verzeichnis der Rosenkranzbruderschaft (18. Jahrh.), Seite 24 : *Scolares anno 1708 : Joh. Jodocus Riz ex Valesia*⁵. Um 1716 : *Hans Gieri Riz*⁶.

ND fol. 221 (Nuntiaturs-Disentis) : *Querelae Abbatis Adalberti de Funs contra P. Florianum O. Cap. Paroch. Disertin.* (ca. 1715) : Im Jahre 1705 liess P. Florian vom Bildhauer des Klosters, Johann Ritz⁷, eine Statue der Schmerzensmutter aus Holz schnitzen⁸.

7. Ernen (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv.*

Die Tauf-, Ehe- und Sterberegister beginnen anfangs des 17. Jahrhunderts und geben Aufschluss über die Ritzfamilien von Bodmen und Niederwald.

D 205 Ehebuch : 19. Mai 1693, die Bildhauer Meister Johann Sigristen

² Die Kenntnis des Dokumentes verdanke ich H. H. Dr. Hans Anton von Roten, Raron.

³ Siehe Anm. 2.

⁴ Vergl. Poeschel [40], Bd. 5, S. 121 und Curti und Müller [10], S. 104, Anm. 23. — Die Zahl in eckiger Klammer bezieht sich auf das Literaturverzeichnis.

⁵ Vergl. Curti und Müller [10], S. 104, Anm. 24.

⁶ Ebenda, S. 105, Anm. 25.

⁷ Der Text enthält « Joanne Rif », was auf eine offensichtliche Verschreibung von « Joanne Riz », der ursprünglich gebräuchlichsten Form, zurückgeht.

⁸ Die Kenntnis des Dokumentes verdanke ich Dr. Erwin Poeschel und Dr. P. Iso Müller, Disentis. Es handelt sich um eine Kopie des Originals, das sich in Rom befindet.

von Glis und Mauritius Bodmer walten als Ehezeugen. — 22. Februar 1694, der Bildhauer Meister Johann Ritz heiratet Maria Jost.

8. Glis (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

Nr. 6 a. 1. Taufbuch 1624-1719 : Familie des Bildhauers Johann Sigristen.

Nr. 9 a. 1. Ehebuch 1642-1744 : 8. Mai 1690, Ehe des Bildhauers Johann Sigristen mit Maria Bodmer aus dem Goms.

Nr. 11. Kopie aller Tauf-, Ehe- und Sterbebücher 1642-1868.

9. Igels (Kt. Graubünden), *Pfarrarchiv*.

Taufbuch : 24. Oktober 1723 : Ein Kind des Malers Hans Kaspar Leser von St. Gallen und seiner Gattin Johanna Franziska Ritz aus dem Wallis wird getauft.

10. Leuk (Kt. Wallis), a) *Gemeindearchiv*.

G 18 Rechnungsbuch 1659-1734 : 1702 eine kleine Zahlung an Johann Sigristen für den Hochaltar der Ringackerkapelle. — 1703 Zahlung für Hauszins des Bildhauers.

b) *Pfarrarchiv*.

Taufbuch : 18. Dezember 1701, ein Kind des Bildhauers Johann Sigristen und seiner Gattin Maria Bodenmann wird getauft. Als Patin waltet die Witwe des (Bildhauers) Johann Ritter, Katharina in der Tisteren.

Ehebuch : 29. Januar 1686, Bildhauer Johann Ritter, Bürger von Leuk, heiratet Katharina in der Tisteren⁹.

11. Mörel (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

D 156 Zahlungen für die Fassung des Hochaltars in der Kapelle zur Hohenfluh an den Maler, seine Frau und Tochter in Bargeld und Naturalien anno 1734.

G 5 Kapellenbuch von Hohenfluh¹⁰ : Der Hochaltar wurde 1732 von Anton Sigristen von Brig geschnitzt. Die Zahlung an den Bildhauer. Errichtung von zwei Seitenaltären im Jahre 1732 und ihre Kosten. 1733 Vertrag mit dem Maler Hans Kaspar (sc. Leser) betreffend die Fassung der drei genannten Altäre und deren Kosten¹¹.

⁹ Die Kenntnis der auf Leuk bezüglichen Stellen verdanke ich H. H. Dekan Schaller, Leuk.

¹⁰ Früher befand sich G 5 im Gemeindearchiv von Bitsch.

¹¹ Zum Teil veröffentlicht in : Zimmermann Robert, *Die Kapelle zen Hohen Flühen in Geschichte, Sage und Dichtung*, in *Blätter aus der Walliser Geschichte* (Zitiert BWG), Bd. 10, 1951, S. 73-93.

12. Münster (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

B 12 22. September 1696 tritt Meister Johann Sigristen im Hause des Meiers Johann Jost in Obergesteln als Zeuge auf. Bei ihm befindet sich der Schreiner Johannes Dirren aus Bürchen (Siehe Anm. 2).

D 66 Vertrag vom 28. Januar 1697 der Herren von Münster mit dem Bildhauer Johannes Sigristen wegen des Altars für die Katharinenkapelle am Wiler¹².

D 87 1. Taufbuch : 1. Juli 1604—Mai 1614 (lückenhaft) : 26. August 1608 erstmals Ritz von Selkingen genannt. — 1. Sterbebuch : 1602-1613.

D 88 2. Taufbuch : Mai 1614—Oktober 1623 : Ritz.

D 89 3. Taufbuch, 2. Sterbebuch, 1. Ehebuch. 1625-1644, bezw. 1646, bzw. 1648, (lückenhaft) : Ritz von Selkingen.

D 90 4. Taufbuch : 1664-1723 : 6. November 1666 Geburt des (Bildhauers) Johann Ritz, Sohn des Johannes Ritz und der Magdalena Biderbosten. — 15. August 1703 : Taufe eines Kindes des Bildhauers Meister Christian Brunner von Siders, welcher zur Errichtung des Rosenkranzaltars in Münster wohnt, und seiner Gattin, der Tirolerin Anna Maria Zenglerin von Setznau.

D 91 Sterbebuch : 18. September 1660—6. Juni 1831 : Ritz von Selkingen.

D 92 Ehebuch : September 1660—Juni 1784 : 17. Mai 1665 Eheschliessung zwischen Johann Ritz von Selkingen und Magdalena Biderbosten (Eltern des Bildhauers). — 22. Juli 1697, « Scrinarius » Meister Johann Sigristen von Brig als Ehezeuge bei einem Brautpaar aus Geschinen und einem aus Ulrichen¹³. — 13. Oktober 1698, Johann Sigristen als Ehezeuge. — 30. Juli 1703 Bildhauer Meister Christian Brunner als Ehezeuge. — 8. Februar 1720, Eheschliessung zwischen Johann Kaspar Leser von St. Gallen, Sohn des Johann Kaspar Leser, und der Johanna Ritz, Tochter des Meisters Johann Ritz von Selkingen.

13. Naters (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

D 102 Bischöfliche Urkunde betreffend die Weihe des Sebastiansaltars am 14. September 1704.

D 103 Weihe des Altars der Kreuzerhöhung am 14. September 1704.

D 104 Weihe des Rosenkranz- und Barbaraaltars am 14. September 1704.

G 1 1. Taufbuch 1625-1796 : 26. März 1695, Meister Johann Ritz als Pate.

14. Oberwald (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

D 2 Sterbebuch : 19. September 1745 stirbt Meister Anton Sigristen, Bildhauer von Brig, in Oberwald, wo er das *baptisterium*, den Taufsteinaufsatz, geschnitzt hat.

¹² Siehe *Anhang* Nr. 2.

¹³ Zwischen den beiden Orten befindet sich die Wilerkapelle mit dem Katharinenaltar.

15. Raron (Kt. Wallis), *Archiv von Roten* : Nachlass des Pfr. Joh. Jos. Gattlen :

a. Ein Fragment : Im Jahr 167? wird ein Kauf des Meisters Christian Zenhäusern, Malers und Schreiners ¹⁴, erwähnt.

b. Ein Vertrag zwischen Maler Christian Zenhäusern von Bürchen und einer Verwandten, nämlich der Gattin des Hauptmanns Peter Wyss, wird im Haus des Malers in der untern Ibrich abgeschlossen, wobei der Schreiner (*scrinario fabro*) Meister Johann Ritz aus dem Goms als Zeuge waltet, 24. März 1694 ¹⁵.

16. Saas-Grund (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

Taufbuch : 28. Mai 1721, eine Tochter des Bildhauers Johann Baptist Maria Albasino und der Anna Maria Bigeta wird getauft. — 7. Juni 1722, ein Sohn des Bildhauers Johann Baptist Maria Albasino und der Anna Maria Bigethi wird getauft. — 20. Dezember 1752, eine Tochter des Franz Anton Ritz, Bildhauers ¹⁶ und Malers, und der Christina Courten wird getauft. — 10. April 1754, ein Sohn des Franz Anton Ritz, Bildhauers ¹⁶ und der Christina Courten wird getauft.

17. Schattdorf (Kt. Uri), *Pfarrarchiv*.

Taufbuch : 14. Januar 1736, eine Tochter des Johann Jodok Ritz aus dem Wallis, welcher zur Zeit bereits den Hochaltar aufrichtet, wird getauft. Seine Gattin ist Maria Barbara Ambort. — 5. Juli 1736, ein Sohn des Malers und Vergolders Johann Kaspar Leser von St. Gallen, der zur Zeit die neue Kanzel fasst, wird getauft. Seine Gattin ist die Walliserin Maria (sic) Franziska Ritz. — 1. März 1739, eine Tochter des Schreinermeisters (*magistri lignarii*) Johann Lukas Regli wird getauft. Als Pate waltet Johann Kaspar Leser, der zur Zeit mit dem Malen und Vergolden des Josefsaltars beschäftigt ist. Die Patin wird durch Frau Johanna Franziska Ritz (Gattin Lesers) vertreten.

Nr. 5/1 auf einzelнем Blatt : « Dem Mr. Lucas (sc. Regli) 14. April weg dem Canzel 18 Guld ». « Den 18. März 1736 dem Mr. Lucas weg dem Canzel geben von dem Geld Gl. 24 ».

18. Silenen (Kt. Uri), *Pfarrarchiv*.

Ehebuch : 16. Oktober 1715, Verhelichung des Wallisers Jodok Ritz mit Maria Barbara Ambort in der Pfarrkirche von Silenen ¹⁷.

¹⁴ Siehe Anm. 2.

¹⁵ Siehe Anm. 2.

¹⁶ Die beiden einzigen uns bekannten authentischen Stellen, in denen der Maler Johann Franz Anton als Bildhauer bezeichnet wird. In den Pfarrbüchern von Biel und Münster, seiner engern Heimat also, wird er immer nur Maler genannt.

¹⁷ Die Stelle ist vollständig abgedruckt bei Lauber und Wymann [35], S. 75, Anm. 2. — Das Original war uns leider nicht zugänglich.

Nr. 87 Vertrag der Kirchgemeinde von Silenen mit dem Bildhauer Johann Jost Ritz betreffend den Hochaltar, 2. Mai 1726.

Nr. 78 Vertrag zwischen Melchior Trösch und Meister Lukas Regli, wohnhaft in Schattdorf, betreffend den Altar in der St. Anna-Kapelle in Gurtellen-Wiler, 22. Dezember 1767.

19. Sitten, a) *Bürgerarchiv* (im Staatsarchiv).

Tiroir 162 (unter dem Namen Werdt) : Am 30. Juni 1657 spricht der Bildhauer Bartholomäus Ruoff, wohnhaft zu Sitten, gebürtig von Lauffenburg, dem Jüngling Hans Heinrich Knecht aus Lauffenburg, Sohn des Kaspar Knecht, die Anerkennung für die absolvierte sechsjährige Lehrzeit aus¹⁸.

b) *Archiv Jean de Kalbermatten*.

Liber D, Seite 23 : Bildhauer Johann Franz Riedmatten. — Seite 108 : Am 29. März 1698 wird in der Pfarrkirche von Münster ein neuer Tabernakel *cum pedale* errichtet. Der Taufstein derselben Kirche bekommt einen Aufsatz aus Nussbaumholz von Meister Johann Sigristen¹⁸.

c) *Pfarrarchiv*.

Sterbebuch : 4. Juni 1725 wird Bildhauer Heinrich Knecht neunzigjährig begraben. — 13. April 1742 wird Bildhauer Josef Melchior Medlinger achtundsiebzigjährig begraben. — 16. Januar 1743 wird Bildhauer... (Lücke) Savioz begraben¹⁹.

d) *Staatsarchiv*.

L 42 (Abschrift von 1739 *ab auctographis in Regio Castri Jovis Mediolani Tabulario servatis* durch Joh. Bapt. Jachinus). 2. September 1486 Klage gegen Gian Galeazzo Maria Sforza, Herzog von Mailand. S. 91 : Johann Ritz von Obergesteln beklagt sich wegen Plünderung in der Lombardei und verlangt Schadenersatz. S. 107 : Johann Ritz von Obergesteln beklagt sich, dass er als Hauptmann im Dienste des Herzogs zum Krüppel geschlagen worden ist, und verlangt Schadenersatz²⁰.

Depot Louis de Riedmatten :

Abrechnung des Hochaltars des Kollegiums von Brig : Vor dem 16. November 1691 : Der Bildhauer Sigristen von Glis erhält für verschiedene Zeichnungen (*delineationibus*) ein Honorar²¹. — 3. Juni 1693, Bischof Adrian V. de Riedmatten schreibt an seinen Bruder in Münster (Goms), dass er, der

¹⁸ Siehe Anm. 2.

¹⁹ Den Hinweis auf die drei Stellen des Sterbebuches verdanke ich H. H. Dr. Hans Anton von Roten, Raron.

²⁰ Der Kopist schrieb für Johannes Ritz «Johannes Vitz», wie er für Biderbosten auch Viderbosten notierte.

Bruder, einen Altar und eine Türe (*port*) empfangen werde. — Desgleichen am 26. Juni 1693 Brief des Bischofs an seinen Bruder den Altar betreffend, der bereits in Münster angekommen ist ²¹.

20. Stans (Kt. Unterwalden), *Klosterarchiv St. Klara*.

A 12 *Chronik* der Schwester Maria Cäcilia Leu vom 4. Mai 1723 : In dieser Zeit wurde der Hochaltar der Kirche gemacht. Er kostete 700 Gl.

21. St. Gallen, a) *Archiv der Dompfarrei*.

Taufbuch : 11. Mai 1698 wird Hans Kaspar Leser, Sohn des Hans Kaspar Leser und der Maria Anna Schürpfen, getauft. Er ist gebürtig von Tablat.

Ehebuch : 28. Februar 1696 Eheschliessung zwischen Johann Kaspar Leser von Rotmonten und Maria Anna Schürpfen von St. Georgen.

b) *Stiftsarchiv*.

D 887 Ausgabenbuch des Fürstabtes Leodegar Bürgisser : Im Jahre 1700 erhalten Leser und Hersche für verschiedene Malereien eine Zahlung. Desgleichen Leser für ein Gemälde auf Glas.

Kalender des Abtes Leodegar Bürgisser : 16. Juni 1705 erhält Leser wegen des Altars in der Galluskapelle eine Zahlung.

LA 37 Tablat im Jahre 1697 : Haus, Stadel, Kraut- und Baumgarten des Hans Kaspar Leser an der Langengasse ²².

22. St. Niklaus (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

B 1 Minutenhefte P. Riedin : 17. September 1674, Inventar der Fahrhabe der Anna Fux Gemahlin des Meisters Johann « Editui » (= Sigristen), Schreiners von Brig ²³. — 17. September 1674, Johannes Editui, Bürger von Brig, Bildhauer, waltet als Zeuge bei einem Ehevertrag in St. Niklaus ²³. — 17. April 1675, St. Niklaus : Hans Summermatter schuldet Anna Fux, der Gattin des Bildhauers Meister Johann Sigristen von Brig ²³.

D 33 Taufbuch : 5(?). Februar 1756, Karl Albasini (sic), Bildhauer, waltet als Taufpate. — 7. Dezember 1759, eine Tochter des Bildhauers Karl Albasino und der Agatha Binder wird getauft.

23. Törbel (Kt. Wallis), *Gemeindearchiv*.

D 78 28. Dezember 1745, Franz Anton Ritz, Maler, und Johann Kaspar Leser, Maler, walteten als Zeugen in Törbel ²⁴.

²¹ Siehe Anm. 2.

²² Die Kenntnis dieser Stellen verdanke ich H. H. Stiftsarchivar Dr. Paul Stärkle, St. Gallen.

²³ Siehe Anm. 2.

²⁴ Siehe Anm. 2.

24. Unterbäch (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

B 1 Visitationsakt vom 7. und 8. Juli 1736 : Kapelle auf Jostbiel ; Kapelle Zenhäusern ; Kapelle in der Ibrich unter dem Titel B. M. V. Auxiliatricis durch Christian Zenhäusern gestiftet ; Kapelle in der Wandfluh²⁴.

D 60 Benediktionsurkunde vom 3. Dezember 1697 betreffend die Kapelle in der Wandfluh.

G 2 Tauf-, Ehe- und Sterberegister 1652-1733 (Kopie von G 1) : Öftere Erwähnung des Malers Zenhäusern. 21. Dezember 1695 wird Meister Christian Zenhäusern, Maler, begraben.

G 3 Tauf-, Ehe und Sterberegister von 1733-1810, 6. Januar 1738 wird Christianus Zenhäusern « alias der Mahler » begraben.

Seite 267 Kleine Chronik : 1774 wurde ein neuer Tabernakel für den Hochaltar und ein neuer Taufsteinaufsatz verfertigt. — Kapelle auf dem Capetsch 1632 zu Ehren des hl. Sebastian gebaut, 1736 erneuert und vergrössert.

G 17 Notizen über Pfarrei Unterbäch, gesammelt von J. M. Lehner, 1859 : Die Jahrzahl 1697 an dem noch bestehenden Hochaltar vorhanden.

25. Vals (Kt. Graubünden), *Pfarrarchiv*.

Taufbuch : 19. Oktober 1739 wird ein Kind des Jakob Soliva von Truns getauft, der mit seiner Gattin der Malerkunst wegen hier wohnt²⁵. — 2. November 1740 wird ein Kind des Matthäus Carlen (Orgelbauer von Reckingen) geboren und am 5. November getauft. Als stellvertretender Pate waltet Anton Sigristen aus dem Wallis. Pate ist Kaspar Lehrer (wohl Verschreib für Leser).

26. Vigers (Kt. Graubünden), *Pfarrarchiv*.

Taufbuch : 18. April 1722 wird ein Johann Baptist Anton, Sohn des Bildhauers Johann (sc. Jodok) Ritz aus dem Wallis und der Barbara Ritz (sc. geborene Ambort) getauft. Als Pate waltet Martin Cabalzar, Geschworener von Igels²⁶.

27. Wassen (Kt. Uri), *Pfarrarchiv*.

Taufbuch : 15. Juli 1724, ein Johann Bonaventura Heinrich, Sohn des Johann Jodok Ritz und der Anna Barbara Ambort in Göschenen, wird getauft. Als Pate waltet ein Johann Jakob Regli, Gast in Göschenen, und Maria Josepha Regli aus Urseren. — 9. September 1733, Maria Johanna Franziska, Tochter des Jodok Ritz, welcher zur Zeit in Wassen die Seitenaltäre ausarbeitet, und der Maria Barbara Ambort, wird getauft.

²⁵ Jakob Soliva hat die Werke Anton Sigristens in Vals und Schindellegi gefasst. Siehe *Exkurs* 4, Anm. 7 u. 20.

²⁶ In Igels war die Ritzwerkstatt um diese Zeit tätig. Siehe Gesamtwerk (zitiert Gw.) Nr. 62 und 63.

28. Zermatt (Kt. Wallis), *Pfarrarchiv*.

Sterbebuch : 4. April 1747, stirbt Johann Jodok Ritz, Bildhauer aus dem Goms.

29. Zürich, *Archiv Dr. Edmund Bossart, Mythenquai 24*.

Anerkennungsschreiben der Gemeinde Bürglen im Kanton Uri vom 8. Dezember 1710 an den Orgelbauer Josef Bossart, von Baar, für die neue grosse Orgel, welche er innert zwei Jahren verfertigt hat ²⁷.

B. Gedruckte Quellen

30. Aarau, *Staatsarchiv*.

Nr. 5486 : Rechnung von 1709 für Schnitzerei und Fassung des Plazidusaltars in der Disentiser Klosterkirche, bezahlt durch Plazidus Zurlauben, Fürstabt von Muri. 1710 werden vom gleichen Abt auch die drei Altargemälde aus der Hand des Malers Giorgioli bezahlt ²⁸.

31. Altdorf, *Pfarrarchiv*.

Taufbuch ²⁹ : 11. August 1729, Maria Helena Franziska Susanna, Tochter des Bildhauers Johann Jodok Ritz und der Maria Barbara Ambort, wird getauft.

32. Eschen (Fürstentum Liechtenstein), *Pfarrarchiv*.

Werkvertrag zwischen der Gemeinde Eschen einerseits und drei Feldkircher Meistern, dem Bildhauer Erasmus Kern, dem Maler Christoph Bademer und dem Tischler Bernhard Gamall, betreffend die Herstellung zweier Altäre für die Pfarrkirche, 24. August 1650 ³⁰.

33. Sedrun (Kt. Graubünden), *Pfarrarchiv*.

Nr. 97 Vertrag vom 6. April 1702 zwischen der Kirchgemeinde Tavetsch einerseits und Bildhauer Meister Johannes Ritz von Selkingen im Wallis andererseits betreffend Hochaltar und Tabernakel in der Pfarrkirche ³¹.

²⁷ Die Kenntnis des Dokumentes, das mir in einer Photokopie des Herrn Ernst Schiess, Orgelexperte, Bern, vorlag, verdanke ich Herrn Prof. L. Kathriner, Freiburg.

²⁸ Die Rechnung ist vollständig abgedruckt bei Curti und Müller [10], S. 106 f.

²⁹ Siehe Wymann Eduard, *Liber baptizatorum parochiae Altorfensis*, in *Der Geschichts-freund*, 79, 1924, S. 233 f.

³⁰ Siehe Poeschel [42], S. 77, wo der Vertrag vollständig abgedruckt ist.

³¹ Siehe Curti [9], S. 101 f., wo die Verträge Nr. 97 und Nr. 98 vollständig wiedergegeben sind. Siehe *Anhang* Nr. 3.

Nr. 98 Vertrag vom 2. Juli 1703 zwischen der Pfarrgemeinde und Sigisbert Frey von Disentis betreffend das grosse Gemälde für den Hochaltar der Pfarrkirche. Als Zeuge waltet unter andern Bildhauer Meister Johann Ritz ³¹.

34. Sitten, *Archiv Valeria*.

« *Exposita per d. officialem Johannem de Sepibus pro formis Valerianis nomine V. Capituli Sedun.* » : Enthält die Rechnung für den Bau des Chorgestühls auf Valeria durch die Bildhauer Meister Bartholomäus Ruof, Meister Heinrich Knecht, Meister Georg Adamer und seine Gesellen und den Tischler Melchior Kürchenberger, 1661-1663 ³².

35. Vaduz, *Archiv des historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein*.

Erklärung über die Weihe der Kapelle zu Nendeln mit drei Altären und über die Herstellung des Hochaltars durch den Maler Joh. Jak. Has, den Bildhauer Ignaz Josef Bin und den Schreiner Joh. Jakob Nasal. Bau der Kapelle 1686 ³³.

³² Siehe Imesch [30], S. 142-144. Vollständig abgedruckt.

³³ Siehe Poeschel [42], S. 78. Vollständig abgedruckt.

Literaturverzeichnis *

1. Bange Ernst Friedrich, *Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz und Stein*, München 1928.
2. *Blätter aus der Walliser Geschichte*, herausgegeben vom Geschichtsfor-
schenden Verein von Oberwallis, 1890 ff. (zit. BWG).
3. Braun Josef, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*,
Stuttgart 1943.
4. Birchler Linus, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz*, 2 Bde, Basel
1927 und 1930 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz).
5. Brinckmann Albert Erich, *Barock-Bozzetti*, Frankfurt a. Main 1924.
6. — *Barockskulptur, Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den roma-
nischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahr-
hundert*, Potsdam 1919 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
- X 7. Briw Adolph, *Reckingen, eine historische Monographie*, in BWG, Bd. 7,
1934, S. 35-102.
8. Brun Carl, *Schweizerisches Künstlerlexikon*, 4 Bde., Frauenfeld 1905-1913.
9. Curti Notker, *Meister Johannes Ritz in Tavetsch*, in *Bündnerisches Mo-
natsblatt*, 1935, S. 97-102.
10. Curti Notker u. Müller Iso, *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des Klosters
Disentis*, in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstge-
schichte*, 1944, S. 100-116.
11. Curti Notker, *Die Wappen der Äbte von Disentis seit 1500*, in *Schweize-
risches Archiv für Heraldik*, 33. Jahrg., 1919, S. 105-115 und 34. Jahrg.,
1920, S. 20-24 u. S. 85-89.
12. Decker Heinrich, *Barock-Plastik in den Alpenländern*, Wien 1943.
13. — *Meinrad Guggenbichler*, Wien 1949 (Sammlung Schroll).
14. Drost Willi, *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Potsdam 1926
(Handbuch der Kunstwissenschaft).

* Die im Verzeichnis aufgeführten Werke werden jeweils mit dem blossen Autoren-
namen und — in anschliessender eckiger Klammer — mit der betreffenden Ordnungs-
nummer zitiert.

15. Evers Hans Gerhard, *Peter Paul Rubens*, München 1942.
16. Feulner Adolf, *Bayerisches Rokoko*, München 1923.
17. — *Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts*, München 1926.
18. — *Die deutsche Plastik des siebzehnten Jahrhunderts*, München 1926.
19. — *Ignaz Günther, der grosse Bildhauer des bayerischen Rokoko*, München 1947.
20. — *Münchner Barockskulptur*, München 1922.
21. — *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Potsdam 1929 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
22. *Geographisches Lexikon der Schweiz*, 6 Bde., Neuenburg 1902-1910.
23. Hauser Walter, *Die Kirchen des Saastales im Wallis*, Zürich 1923.
24. Hildebrand Ernst, *Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich*, Potsdam 1924 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
25. *Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz*, 7 Bde. und 1 Suppl., Neuenburg 1921-1934.
26. Hoffmann Hans, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock, Die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts*, Zürich und Leipzig 1939.
27. Hoffmann Richard, *Bayrische Altarbaukunst*, München 1923.
28. Huth Hans, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1923.
- X 29. Imesch Dionys, *Die Gründung der Pfarreien, Pfründen und frommen Stiftungen des Oberwallis*, in *BWG*, Bd. 3, 1907, S. 247-273.
- X 30. — *Die Rechnung für die Chorstühle auf Valeria*, in *BWG*, Bd. 5, 1920, S. 141-145.
31. Kick Wilhelm, *Barok, Rokoko und Louis XVI aus Schwaben und Schweiz*, 2. Aufl., Leipzig 1907.
32. Künstle Karl, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2 Bde, Freiburg i. Br. 1926 und 1928.
- X 33. Lauber Josef, *Grafschaft Biel*, in *BWG*, Bd. 3, 1907, S. 348-385.
- X 34. — *Bildhauerfamilie Ritz von Selkingen. Ein Kulturbild aus dem 17. und 18. Jahrhundert*, in *BWG*, Bd. 3, 1907, S. 334-347.
- X 35. Lauber Josef und Wymann Eduard, *Die Künstler-Familie Ritz von Selkingen im Wallis*, in *20. Hist. Neujahrsblatt* 1914, von Uri, S. 67-93.
36. Mâle Emile, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris 1932.
37. Otto Gertrud und Weise Georg, *Die religiösen Ausdrucksgebürden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance*, in *Schriften und Vorträge der württembergischen Gesellschaft der Wissenschaften*, Heft 5, Stuttgart 1938.
38. Pevsner Nikolaus und Grautoff Otto, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, Potsdam 1928 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
39. Pinder Wilhelm, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Potsdam 1929 (Handbuch der Kunstwissenschaft).

40. Poeschel Erwin, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, 7 Bde, Basel 1937-1948 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz).
41. — *Die Kunstdenkmäler des Fürstentums Liechtenstein*, Basel 1950 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz).
42. — *Die Werke des Bildhauers Erasmus Kern aus Feldkirch in Liechtenstein, mit einer Einführung in die Kunstdenkmälerinventarisierung*, in *Jahrbuch des historischen Vereins für das Fürstentum Liechtenstein*, Bd. 48, 1948, S. 55-78.
43. Ringholz Odilo, *Geschichte der Schindellegi und ihres Kirchenbaus*, Einsiedeln 1924.
- X 44. Ritz Garin Johann Georg, *Sacrum Silentium oder Heiliges Stillschweigen*, hrsg. von Franz Jost, in *BWG*, Bd. 8, 1938, S. 97-251.
45. Roten Hans Anton v., *Hauptmann Peter Wyss und die Kapelle von Burgen (Törbel)*, in *Walliser Jahrbuch*, 1945, S. 34-40.
46. Sauerlandt Max, *Die deutsche Plastik des achtzehnten Jahrhunderts*, München 1926.
- X 47. Seiler Theodor, *Dr. Johann Georg Garin Ritz, Ein Kulturbild aus dem 18. Jahrhundert*, in *BWG*, Bd. 1, 1895, S. 27-29, 33-47, 81-91, 106-110, 183-195.
48. Simonet Alois, *Notizias ord la historia della pleiv e baselgia de Vrin*, Disentis 1920.
49. Schmitt Otto, *Barock-Plastik*, Frankfurt a. Main 1924.
50. — *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1937 ff.
51. Thieme Ulrich und Becker Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1907 ff.
52. Tietze-Conrat Erica, *Österreichische Barockplastik*, Wien 1920.
53. *Vallesia, Jahrbuch der Walliser Kantonsbibliothek, des Staatsarchivs und der Museen von Valeria und Majoria*, Sitten 1946 ff.
54. *Walliser Jahrbuch*, 1932 ff.
55. *Walliser Wappenbuch / Armorial Valaisan*, Zürich 1946.
56. Wilm Hubert, *Die gotische Holzfigur, Ihr Wesen und ihre Entstehung*, 4. Aufl., Stuttgart 1944.

Einleitung

Das Wallis¹ wurde schon mit einem Riesen verglichen, der sein Haupt auf das eisige Kissen des Rhonegletschers legt und seine Füße von den Fluten des Genfersees umspülen lässt. Das Hochtal Goms gleicht diesem Haupt, welches zwischen den Riesenwänden der Berner- und Walliser Alpen eingebettet liegt und sich im Profil von der Rhonequelle nach Westen dreimal abstuft. Es spielte Jahrhunderte lang die Rolle eines Hauptes auch im politischen und kulturellen Leben des Landes.

Über die schirmenden und zugleich verbindenden Berge im Rücken führten der Furka- und der Oberalppass zu den ebenso freiheitlich gesinnten Verbündeten und Freunden im Reuss- und vordern Rheintal. Und die Grimsel war nicht nur das Einfallstor für die feindlichen Zähringer und Berner; in Friedenszeiten führte ein viel begangener Saum- und Handelsweg über sie ins obere Goms und von da über den Griespass nach Italien. Jenseits der Pässe im Osten und Süden suchten im 12. und 13. Jahrhundert jene Gommer eine neue Heimat, welche die karge Scholle zu Hause nicht mehr zu ernähren vermochte².

Talabwärts standen die Gommer Bauern gemeinsam mit den andern Oberwallisern oft in wütendem Kampfe gegen alle, die ihnen herrschsüchtig das Joch aufzwingen wollten, gegen die Savoyer Grafen, den einheimischen Adel, aber auch den eigenen bischöflichen Landesherren. Immer lösten die Gommer allen voran die tosende Lawine aus und rissen die andern mit in den Kampf hinein, und als letzte steckten sie jeweils das Schwert in die Scheide.

¹ Ein Manuskript von Ferdinand Kreuzer, *Das Goms*, eine Darstellung des Goms in seiner Geographie, Geschichte und Kultur auf Grund der vorhandenen Literatur, vermittelte manche Anregung zu diesem Abschnitt.

² Vergl. Müller Iso, *Der Passverkehr über Furka-Oberalp um 1200*, in *BWZ*, Bd. 10, 1951, S. 401-437. — Müller Iso, *Die Wanderung der Walser über Furka-Oberalp und ihr Einfluss auf den Gotthardweg (ca. 11.-14. Jahrhundert)*, in *Zeitschrift für Schweizerische Geschichte*, 16, 1936, S. 353-428.

Dank ihrer Kühnheit und ihrer unbändigen Kraft vermochten sie sich vor den übrigen Talschaften eine führende politische Stellung zu sichern und eine Unabhängigkeit, in der sie über die Landesregierung in Sitten hinweg Bündnisse mit der Urschweiz und den Gotteshausleuten am vorderen Rhein schlossen und die Beschlüsse des Landrates nach Gutdünken annahmen oder ablehnten. Dennoch versteiften sie sich nicht in einer einseitigen Abwehr, sondern griffen wirksam in die Geschicke des ganzen Wallis ein und schenkten dem Lande hervorragende geistliche und weltliche Führer. Einer von ihnen, zu Mühlebach in einer niedrigen Stube geboren, wuchs als Kardinal und Feldherr über das Land hinaus zu europäischer Bedeutung heran, Matthäus Schiner.

Politisch bildete das Tal einen der sieben Zenden des Oberwallis mit eigener Landsgemeinde, mit Landammann, Meier genannt, und Rat. Innerhalb des Zendens waren die Dorfgemeinden in Viertel zusammengefasst, in untergeordnete Verwaltungsbezirke mit eigenem Ammann, Weibel, Rat und je zwei Abgeordneten in dem Zendenrat. Das obere Goms mit dem Hauptort Münster war in vier, das untere mit dem Hauptort Ernen in fünf Viertel eingeteilt. Einer der obern Viertel ist die Grafschaft Biel. Zu ihr gehörte die Dorfgemeinde Selkingen, die Heimat des Bildhauers Johann Ritz.

Die beiden Hauptorte Münster und Ernen verdankten die politische Stellung ihrer kirchlichen Bedeutung als Mutterpfarreien des obern oder untern Goms. Denn in der Pfarreiversammlung, zu der alle Männer oder Vertreter der Viertel erschienen, wurden auch die politischen Fragen erörtert, und nach aussen, gegenüber dem Landrat in Sitten zum Beispiel, traten die beiden Pfarreien als Gemeinden auf. An sie und nicht an die einzelnen Dorfgemeinden richteten sich die für das ganze Goms bestimmten Landratsabschiede. Dieser Dualismus innerhalb des einen Zenden führte oft genug zu Reibereien und Rivalitäten.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts begannen die Tochterkirchen der einzelnen Viertel von den Mutterpfarreien sich abzulösen. Die Rektoratskirche von Biel wurde 1670 trotz des Protestes der Leute von Münster zur Pfarrei erhoben³, erhielt das Recht einen Taufstein zu errichten und im Jahre 1698 auch einen Friedhof⁴.

Die sonnenverbrannten Holzhäuser der kleinen Gommer Dörferscharen sich eng um Kirchen und Kapellen. Die langen, lawinenreichen Winter, welche die Menschen in die Dörfer einsperren, erzwin-

³ Biel D 11. - D 38 (Werlenchronik). — Lauber [33], S. 368 f.

⁴ Biel D 17.

gen eine dichte Wohngemeinschaft. In dieser unwirtlichen Jahreszeit, in der die Arbeit auf Acker und Wiese ruht, regen sich um so emsiger Kunst und Handwerk.

Nach den erbitterten Glaubenskämpfen, die besonders wieder von den Gommern zu Gunsten des alten Bekenntnisses entschieden worden waren, erlebte das Wallis im 17. und 18. Jahrhundert eine lange Zeit friedlicher Entwicklung. Pensionen für geleistete Dienste in Frankreich, Spanien und Savoyen bereicherten das Land. Im spanischen Erbfolgekrieg verstanden die Sittener Herren ihm die Neutralität zu erhalten, ohne dass die Gelder einer der Kriegsparteien versiegten⁵. Im gleichzeitigen Villmergerkrieg 1712 sandten die Walliser Hilfstruppen an die katholischen fünf Orte⁶ und standen auf der Grimsel gegen die Berner Schildwache⁷, das Land selbst aber lebte in Ruhe und Frieden.

So konnte seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts im Geiste der religiösen Erneuerung und durch die Wohlhabenheit begünstigt der Barock in üppiger Pracht erblühen. Im Goms fanden sich in selten glücklicher Konstellation Kunsthandwerker aller Art zusammen, Glockengiesser, Altar- und Orgelbauer, Maler und Schnitzer⁸. Sie bereicherten nicht nur das Heimattal, sondern brachten ihre Kunst auf den Pfaden der einstigen Walserkolonisten auch über die Bergpässe zu den alten Freunden am jungen Rhein und an der sprühenden Reuss⁹. Unter diesen wandernden Künstlern behauptet der Bildhauer Johann Ritz von Selkingen 1666-1729 einen ersten Rang.

⁵ Julien Albert, *Die Neutralitätspolitik des Wallis während des spanischen Erbfolgekrieges, 1701-1714*, in *BWG*, Bd. 9, 1944, S. 426-455.

⁶ Schmid Josef M., *Neue Beiträge zum Toggenburger Krieg vom Jahre 1712 aus dem Wallis*, in *BWG*, Bd. 1, 1895, S. 228-232.

⁷ a. a. O. — Dazu vergl. *Quellenverzeichnis* Nr. 4, Nachlass Lauber: Gerichtsakt betreffend den Weibel Andreas Ritz und seine Schildwache im Jahre 1712 auf der Grimsel. Andreas Ritz ist der Bruder des Bildhauers Johann Ritz.

⁸ Briw [7], S. 57-60: Die Glockengiesser Walpen von Reckingen; S. 60-61: Die Orgelbauer Carlen und Walpen von Reckingen bzw. Gluringen. — Carlen Albert, *Barock im Walliserdorf*, in *Freundesgabe für Eduard Korrodi zum 60. Geburtstag*, Zürich, 1945, S. 95-100. — Carlen Albert, *250 Jahre Studententheater im deutschen Wallis 1600-1800*, in *Vallesia*, Bd. V, 1950, S. 239-242. Dissertation Freiburg (Schweiz) 1947.

⁹ Briw [7], S. 57-60: Die Walpen liefern Glocken nach Rueras und Selva im Bündner Oberland. — Siehe *Exkurs 3*: Die Hauptwerke des Jodok Ritz befinden sich im Urnerland. — Siehe *Exkurs 4*: Der Bildhauer Anton Sigristen in Igels, Lumbrein, Obersaxen und Vals (Kt. Graubünden). — Siehe *Quellenverzeichnis* Nr. 25: Matthäus Carlen (Orgelbauer) weilt gleichzeitig mit Anton Sigristen in Vals.

I. KAPITEL

Lebensgeschichte und künstlerische Umwelt

Johann Ritz entspross einem alten Gommergeschlecht¹, dessen Zweige in der 1. Hälfte des 16. Jh. in verschiedenen Dörfern und Weilern des Goms ansässig sind². Zu Ruhm und Ansehen ist der Niederwaldner Zweig im 19. Jahrhundert durch den Maler Lorenz und seinen Sohn Raphael³ und den Hotelier Cäsar Ritz gelangt, der Zweig von Selkingen durch den Altarbauer Johann und dessen Sohn Jodok Ritz bereits im 17./18. Jahrhundert.

¹ *Quellenverzeichnis* (Zitiert Qv), Nr. 19, L 42, 2. Sept. 1486: Johann Ritz von Obergesteln: Die früheste gesicherte Erwähnung des Geschlechts. Die Angaben bei Seiler [47], S. 183 bezüglich der beiden *Hans Rütshz* aus dem 15. Jahrhundert sind fragwürdig und beruhen offenbar auf einer Verwechslung von Nachrichten. Während sein «Hans Rütsh von Obergesteln. Hauptmann einer Freikompagnie. . in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts» zu dem in L 42 genannten passt, so steht seine Nachricht, wonach «1486 Hans Rütsh von Rottenbrücken.. im Feldzug Bischof Josts von Silenen im Ossolathal ermordet» worden ist, und wofür er sich auf das «Staatsarchiv von Sitten» beruft, mit L 42 in Widerspruch. Das Staatsarchiv besitzt aber kein anderes Dokument aus dem Jahr 1486, das sich auf einen Ritz bezieht. L 42, S. 107: *Joannes Ritz de Obergestelen... capitaneum fuisse... ab hostibus... omni tormentorum genere afficitur, quae corpus suum... claudum perpetuo rediderunt... satisfactionem a Domino Duce postulat.*

Fragwürdig ist auch ein im Besitz von Herrn Hermann Ritz, Schürbungert 36, Zürich 6, sich befindlicher *Stammbaum*, der im letzten Jahrhundert zusammengestellt worden ist und sämtliche Ritzfamilien des Goms auf einen Matthäus de Ritzingen in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts (1277) zurückführt. Da der Stammbaum selbst in seinen jüngsten Angaben, wenigstens was die Chronologie anbetrifft, mit den vorhandenen Quellen nicht übereinstimmt und in manchen Punkten offensichtlich fehlerhaft ist, darf man auch an der Zuverlässigkeit der frühzeitlichen Angaben zweifeln, für welche nach Aussage der Fam. Hermann Ritz alte Familienchroniken benützt worden sind.

² Seiler [47], S. 183: In Bodmen, Rottenbrücken, Wyler. — In der ersten Hälfte des 17. Jh. auch in Niederwald und Selkingen. — Vergl. dazu: Lauber Josef, *Verzeichnis von Priestern aus dem deutschen Wallis*, in *BWG*, Bd. 6, 1928, S. 286. — Qv Nr. 12, D 87, 26. August 1608, erste sichere Erwähnung der Ritz von Selkingen: Johannes Ritz und seine Gattin Anna Küni als Eltern einer Tochter, welcher Simon Ritz zu Gevatter steht.

³ Roten L. v., *Das Leben des Malers Raphael Ritz*, in *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft Zürich*, 1896.

Die Vorfahren des Bildhauers Johann haben wohl wie die meisten Gommer als Bergbauern die Äcker und Wiesen bewirtschaftet, die sie, in Parzellen über die sanften Talhänge hin zerstreut, besaßen. Vielleicht hatten sie sich im Handwerk zusätzlichen Erwerb gesucht. Ein Wappen mit Hufeisen und Nagel, begleitet von drei Sternen und die Initialen «I. R.» auf einer geschnitzten Stabellenlehne, die den Namen «JOANES RIZ» und die Jahrzahl «1684» trägt (Gw. 1 = Gesamtwerk Nr. 1), könnte darauf hindeuten, dass der Vater des Bildhauers das Schmiedehandwerk ausübte, zumal die Ritzfamilien sonst andere Wappen führten⁴. Von seiner Wohlhabenheit zeugt heute noch das stattliche sonnengebräunte Holzhaus mit der weissen Mauerverkleidung, das er im Jahre 1681 neben der Dorfkapelle am Selkingerbach an Stelle des alten für seine Familie gebaut hat⁵. Zur Verschönerung des neuen Heims wird der junge Sohn Truhen, Tische und Stühle geschnitzt haben, von denen die erwähnte Stabellenlehne auf uns gekommen ist.

Johannes, der Bildhauer, kam am 6. November 1666⁶ als erstes Kind des Johann Ritz und der Magdalena Biderbosten zu Selkingen auf die Welt und musste noch in die alte Mutterkirche von Münster hinauf zur Taufe gebracht werden, wo sich ein Jahr zuvor die Eltern die Hand zum Lebensbund gereicht hatten⁷. Dieser Ehe entsprossen in der Folge noch andere Kinder⁸, aus denen nur der 1670 geborene Andreas⁹ als Ammann und Weibel der Grafschaft Biel später von sich reden macht¹⁰.

⁴ *Walliser Wappenbuch* [55], Tafel 4 und S. 214.

⁵ Seiler [47], S. 28.

⁶ Qv Nr. 12, D 90, 6. Nov. 1666 «baptizatus est Jo(ann)es ex parentibus Jo(ann)e Riz et Magdalena Biderbosten...».

⁷ Qv Nr. 12, D 92, 17. Mai 1665 schliessen die Ehe «Johannes Riz de Selgigen et Magdalena Biderbosten». Irrtümlicherweise lassen Lauber und Wymann [35], S. 69, den Bildhauer Johann als fünften (!) Sohn des Johann Ritz und der Margarete (!) Biderbosten im Jahre 1668 (!) geboren sein. Das falsche Datum ist in die gesamte Ritzliteratur eingegangen. Dass es sich bei der Taufe am 6. November 1666 um den spätern Bildhauer handelt, geht aus der Tatsache hervor, dass der am 23. Januar 1670 von den nämlichen Eltern zur Taufe gegebene Andreas Ritz (S. Anm. 8) später ausdrücklich als Bruder des Bildhauers erscheint; Biel, D 56 S. 136: *Posatio facta p. Joannem Ritz Bilthauwer von Selgigen... posuit... unam petiam prati... tangit... ab aquilone Andreae Ritz fratris dicti confitentis*.

⁸ Qv Nr. 12, D 90, 16. Sept. 1668: Josef; 23. Jan. 1670: Andreas. — Qv Nr. 2, D 38, 8. Okt. 1671: Maria; 24. April 1673: Maria. — Das von Josef Maria Schmid verfertigte Stammregister, Qv Nr. 2, Biel D 46, verkehrt die richtige Reihenfolge und lässt Johann Ritz, den Bildhauer, ebenfalls als fünften Sohn und zwar nach Andreas geboren sein. Diese indirekte Quelle wurde wohl Anlass für die Irrtümer bei Lauber u. Wymann. Vergl. Anm. 7.

⁹ Vergl. Anm. 7 und 8.

¹⁰ Er amtet mit Unterbruch während vielen Jahren als Weibel der Grafschaft Biel, wie aus Qv Nr. 2, Biel D 38 (2. März 1709, 4. Sept. 1710, 2. Nov. 1714, 18 Sept. 1722, 15.

Johannes lernte vielleicht beim geistlichen Herrn der Rektoratskirche Biel lesen und schreiben. Dass er es konnte, zeigen die schönen Signaturen an den Altären und auch seine Unterschrift auf dem Werkvertrag für den Hochaltar von Sedrun¹¹.

Bei welchen Meistern Johann Ritz die Schnitzkunst erlernt hat, ob er nach Italien oder Süddeutschland gewandert oder im einheimischen Handwerk aufgewachsen ist, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden. Laut « einem Brief seines Sohnes » soll er Oberitalien gut gekannt haben¹².

Im Wallis hatten seit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts zahlreiche Bildhauer eine rege Tätigkeit entfaltet, so dass Johann Ritz die Kunst sehr wohl bei einheimischen Meistern lernen konnte, ohne das Land verlassen zu müssen. Ob er Hans Siegen vom Lötschental noch gekannt hat, der 1665 das Chorgestühl von Naters schnitzte¹³, oder Jörg Matig aus Mörel, der mit Siegen zusammen 1666 die Chorstellen von Ernen verfertigte¹⁴, entzieht sich der Kenntnis.

Dagegen konnte er mit Meister Heinrich Knecht, einem der drei Bildhauer des Chorgestühls auf Valeria in Sitten (1662-1664), wohl zusammengekommen sein, da dieser erst im Jahre 1725 als neunzigjähriger Mann in Sitten gestorben ist¹⁵.

In Glis-Brig betrieb Johannes Sigristen, 1653-ca 1710¹⁶, eine Bildhauerwerkstätte schon etliche Zeit bevor Johann Ritz das Handwerk zu lernen begann. Denn schon im Jahre 1674 ist seine Tätigkeit, welche sich vor allem in den Zenden Visp und Brig auswirkte und bis ins Goms hinauf reichte, in St. Niklaus im Vispertal nachzuweisen¹⁷.

Sein Stil steht auf den ersten Anschein jenem des Johann Ritz ziemlich nahe, so dass schon einige seiner Werke diesem zugeschrieben worden sind.

Juli 1724, usw. bis 1735) und aus D 42 (1. März 1741... *Andreas Ritz Salterus olim L. Comitatus*) hervorgeht. Im Jahre 1718 ist er Ammann der Grafschaft und hat sich am 7. Sept. vor dem Gericht in Münster wegen eines angeblichen Vergehens anlässlich der Schildwache von 1712 auf der Grimsel zu verantworten (S. Qv Nr. 4, a. Nachlass Lauber). Aus seiner Ehe mit Marie Imhengart und Katharina Bodenmann werden ihm 22 Kinder geboren (nicht 20), wie aus Qv Nr. 2, D 38 zu ersehen ist. Er wurde am 1. März 1741 in Biel begraben (*Ibid.*, D 42). Nachkommen leben noch heute in Bitsch (*Ibid.*, D 46).

¹¹ Qv Nr. 33, Nr. 97: *Ich Johanness Ritz bekenn wie obsteht*.

¹² Lauber [34], S. 336.

¹³ Es ist signiert und datiert. Vergl. Ganz P.-L. u. Seeger Theodor, *Das Chorgestühl in der Schweiz*, Frauenfeld, 1946, Taf. 90.

¹⁴ Es ist ebenfalls datiert und von beiden Meistern signiert. Vergl. a. a. O., Taf. 89.

¹⁵ Qv Nr. 19, c, 4. Juni 1725, *sepultus est hon. Johannes Henricus Knecht Sculptor, nonagenarius*... Zum Chorgestühl und seinen Meistern vergl. Qv Nr. 19, a. und Nr. 34, ferner Imesch [30]. Während das Chorgestühl 1662-1664 datiert ist, lauten die Rechnungen auf die Jahre 1661-1663.

¹⁶ Siehe *Exkurs 2*, Anm. 1 u. 2.

¹⁷ Siehe *Exkurs 2*, Anm. 12 u. 13.

Neben diesen Meistern tauchen zur Zeit des Johanni Ritz sporadisch andere Bildhauer auf, mit denen sich im besten Fall ein einzelnes Werk verbinden lässt, über deren Herkunft und Leben wir aber wenig wissen. In Leuk wird 1686 ein Bildhauer Johann Ritter genannt¹⁸, der mit Johann Sigristen in Beziehung gestanden hat¹⁹. Ein Schnitzer Mauritius Bodmer arbeitet 1693 mit demselben Johann Sigristen am Hochaltar der Kapelle in Niederern zusammen²⁰. In Münster baut 1703 Christian Brunner von Siders den Rosenkranzaltar der Pfarrkirche²¹. 1722 wird in Biel der Bildhauer und Maler Meister Johann Karlen genannt²², dessen Geschlecht in Reckingen wohnt und die berühmten Orgelbauer hervorbrachte. In Sitten stirbt 1731 ein Bildhauer Johann Franz Riedmatten²³ und 1742 einer namens Josef Medlinger im Alter von achtundsiebzig Jahren²⁴.

Diese Angaben liessen sich für jüngere Zeitgenossen des Johann Ritz vermehren, unter denen dann erstmals italienische Namen auftauchen²⁵.

Anschaulicher als die leeren Künstlernamen sprechen die zahllosen erhaltenen Werke von der blühenden Kunst, neben welcher Johann Ritz aufwuchs. Seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts erobert der Barock im Triumphzug das Wallis, baut überall reich geschmückte Kirchen und Kapellen und stattet die alten neu aus. Die spätgotischen Schreine werden verdrängt oder ihre Figuren ins Kollegium der barocken aufgenommen²⁶. Die Mannigfaltigkeit der neuen

¹⁸ Qv Nr. 10, b, Ehebuch, 29. Januar 1686, *Joannes Ritter B[urgesiae] L[eu]censis] statuarius et Catharina in der Tisteren*.

¹⁹ *Ibidem*, Taufbuch, 18. Dezember 1701, *Catharina in der Tisteren relicta Joannis Ritter als Patin am Kind des Johann Sigrist, sculptor*.

²⁰ Siehe *Exkurs* 2.

²¹ Qv Nr. 12, D 90, 15. August 1703, *baptizatur Maria Catharina fil. leg. Hon. Magistri Christiani Brunner Sirrensis sculpator (sic) seu statuarius lignarius Monrij habitantis altare B. V. M[ari]ae erigendo (sic) et Annae Mariae Zenglerin de Sätznauw tyrolensis...* — D 92, 30. Juli 1703, *M. Christian Brunner statuarius lignarius als Ehezeuge*.

²² Qv Nr. 2, D 38, 21. Juni 1722, *baptizatur Petrus Valentinus fil. leg. Josephi Biderbosten et Annae Katharinae Carlen de Reitzingen (sic), patrini fuere Magister Joannes Karlen sculptor et pictor*.

²³ Qv Nr. 19, c, 22. Januar 1731 (Frdl. Mitt. von Hans Anton von Roten).

²⁴ *Ibidem*, 13. April 1742, *sepultus est Josephus Melchior Medlinger Sculptor... aetatis suae 78*.

²⁵ Bildhauer Johann Baptist Maria Albasino von Fermo in Saas-Grund im Jahre 1721-1722 (Taufbuch, 28. Mai 1721 und 7. Juni 1722, Sterbebuch, 26. Juni 1722) und in Kippel im Jahre 1740 (Siegen J., *Die Martinskirche in Kippel*, in *BWG*, Bd. 7, 1934, S. 283: Quittung vom 13. Weinmonat 1740 für die Altäre). — Bildhauer Karl Albasino in St. Niklaus (Kt. Wallis) im Jahre 1756 und 1759 (Qv Nr. 22, D 33, 5. (?) Febr. 1756 und 7. Dez. 1759).

²⁶ Z. B. wie am evangelienseitigen Altar von 1658 aus der Hand des Meisters « Gerig Matig von Mörl » (signiert) in Mund (Kt. Wallis), am evangelienseitigen Altar von Eyholz (Kt. Wallis) ca. 1680, am Hochaltar von Kühmatt (Lötschental). Ein spätes, aber klassisches Beispiel dafür gibt noch der Hochaltar von St. Sebastian in Igels (Kt. Graubünden), welchen der Bildhauer Anton Sigristen um 1741 aus dem spätgotischen Flügelalter des Ivo Strigel von 1506 mit ausserordentlichem Geschmack gestaltet hat (Siehe *Exkurs* 4).

Barockaltäre deutet auf verschiedenste Künstler hin, deren Namen wir oft nicht kennen oder doch mit dem Werk nicht in Verbindung bringen können.

Unter diesen Werken stehen einige in unverkennbarer Beziehung zu jenen des Johann Ritz. Sie befinden sich zum Teil in seiner engsten Heimat.

Der *Antoniusaltar auf dem Biel* (Taf. 1) in Münster von 1683²⁷ erweist sich offensichtlich als das Werk mehrerer Hände. Die nahe Verwandtschaft des hl. Michael über dem Giebelmedaillon zu jenem, den Johann Ritz für den Katharinenaltar im Ritzingerfeld 1713 geschnitzt hat (Gw. 38), lässt auf seine Mitarbeit schliessen. Auch die beiden Putten auf den Giebelansätzen, die jenen so geschwisterlich gleichen, die Johann Ritz in Wichel 1691 (Gw. 6) und Schmidighäusern 1692 (Gw. 8) geschaffen hat, zeugen für seine Hand. Johann Ritz war damals siebzehnjährig und hat vielleicht schon als fertiger Geselle mitgeholfen. Denn auch Johanns Sohn Jodok wird einst als Bildhauer mit neunzehn Jahren schon den Meistertitel führen²⁸. Dass beide vorher eine sechsjährige Lehrzeit durchgemacht haben, wie etwa Heinrich Knecht bei Meister Bartholomäus Ruof in Sitten²⁹, ist dennoch nicht ausgeschlossen. Wer der führende Bildhauer an diesem Altarbau in Münster gewesen ist, lässt sich nicht sagen, doch deuten einige Anzeichen auf Johann Sigristen hin³⁰. Über Vermutungen kommen wir nicht hinaus. Sicher sind der dreiachsige Aufbau und einige Gestalten, wie Maria vom Siege³¹, Anna selbdritt³² und die Hermenengel³³ später als Typen in das Werk des Johann Ritz eingegangen.

²⁷ Evangelienseitig, hinten am Altar von Hand geschrieben: *Im 1683 am 9. tag Juni 1683*. Damit stimmt auch das Weihedatum auf der Altarkartusche überein.

²⁸ *Exkurs* 3, Anm. 5.

²⁹ Qv Nr. 19, a.: «Ich Bartholome Ruoff Bildhauwer zu Sitten in Wallis gepürtig von Lauffenburg urkunde und bekenne vor meniglichen dass der ehrbare und kunstliebende Jüngling Hans Heinrich Knecht aus Lauffenburg ein Sohn des frommen und ehrsamten Caspar Knecht bei mir die löbliche Kunst der Bildschnetzery sechs Jahr lang handwerksgebrauch und Gewohnheit nach gelehrt und also seine versprobet Disziplin und Lehrjahre ehrlich und redlich ausgestanden sich auch in denselben Jahren fromm getrűw ghorsam gottesfürchtig und aufrichtig gehalten...», Sitten 30. Juni 1657.

³⁰ So die Engelsköpfe am Gebälk über den Säulen, welche mit einer auffallenden Ähnlichkeit am Katharinenaltar in der Wilerkapelle von Johann Sigristen wiederkehren (*Exkurs* 2). Vergl. ferner Hochaltar von Eyholz.

³¹ So Gw. 11, 15, 27. — Die Verwandtschaft ist nicht nur ikonographischer, sondern auch formaler Art, in der achsenreichen Bewegung der Körper oder in den charakteristisch verschränkten Füßchen des Jesusknaben. Faltenstil und Gesichtsbildung sprechen aber gegen Johann Ritz. Vielleicht hat er die Madonna unter der Werkstattleitung eines andern Meisters geschnitzt. Vergl. II. Kap., C: Antoniusaltar auf dem Biel in Münster.

³² Gw. 10. Vergl. II. Kap., C: Antoniusaltar auf dem Biel in Münster.

³³ Gw. 26 und II. Kap., E, 2. Sedrun: Hermenengel. Bei aller formaler Verwandtschaft entsprechen die symmetrischen Gesichter nicht dem persönlichen Stil des Johann Ritz. Vergl. II. Kap., C: Antoniusaltar auf dem Biel in Münster.

Eine gute Viertelstunde Wegs von Johanns Heimatdorf Selkingen entfernt liegt die Wallfahrtskapelle des *Ritzingerfeldes*. Ein unbekannter Bildhauer errichtete 1690 den Hochaltar (Taf. 2) ³⁴ mit dem Grossteil seiner Figuren, ein anderer schnitzte die überlebensgrosse Rosenkranzkönigin für die Mittelnische des ersten Geschosses und Johann Ritz im Jahre darauf, 1691, die Seitenranken mit Putten am nämlichen Geschoss (Gw. 3). Stärker als der Antoniusaltar auf dem Biel in Münster hat dieser Altar im Kunstschaffen des Meisters nachgewirkt.

Hier hat er den Grossteil all seiner Motive in Architektur und Figuren und viele ikonographische Themata entlehnt und sie in seiner persönlichen Sprache wiedergegeben ³⁵. Die beiden zur Hauptsache am Altar beteiligten Hände können auf keine Weise mit Johann Ritz identifiziert werden. Das beweist der Altar der Hl. Familie deutlich, den Johann Ritz ein Jahr später für die gleiche Kapelle geschnitzt hat: Temperament und Ausdruck sind völlig verschieden. Formal stehen manche Figuren des Hochaltars solchen des Antoniusaltars auf dem Biel in Münster näher als jenen des Johann Ritz ³⁶. Die Kombination von Säulen und Halbsäulen, die in den Werken des Johann Ritz nie anzutreffen ist, ferner die dem Johann Ritz ebenso fremde Anordnung der Säulen, von welchen drei gekuppelt sind und eine isoliert auf der Seite steht, hat der Hochaltar gemeinsam mit dem für Johann Sigristen gesicherten Altar der hl. Katharina in Wiler ob Geschinen ³⁷.

Auf dem *Hochaltar der Kapelle von Eyholz* (Bezirk Visp), der kaum später als 1690 anzusetzen ist ³⁸, steht eine Madonna vom Siege, bei der sich der Mantel in ähnlich bewegter Weise wie bei den Ritzfiguren um die Hüfte schwingt. Der herumwehende Vorderteil desselben legt sich vorn in ein Dreieck mit gebauschten Säumen und flattert seitlich der Beine heraus. Darin gleicht diese Madonna der Assunta die Johann Ritz 1703 für den Sedruner Hochaltar geschnitzt hat ³⁹. Auch das Motiv, wie der Kopf Mariens besinnlich sich neigt und ihr Körper sich sanft verschraubt, oder wie der Jesusknabe die Füsschen verschränkt, wird später zu den Lieblingssmotiven des Johann Ritz

³⁴ Auf der Kartusche steht: ...haben Rät h u. gemeinten der graffschaft Biel dissen Altar auffgericht Ao MDCXC.

³⁵ Siehe II. Kap., C: Antoniusaltar auf dem Biel.

³⁶ So die Puttenköpfe an den Gebälkverkröpfungen, Anna selbdritt auf Grund der diagonal geführten Faltenriefelungen an den Ärmeln Mariens.

³⁷ Exkurs 2.

³⁸ Die ausschliessliche Verwendung von Fruchtbündeln als Ornament wirkt altertümlich, ebenso die stark betonte Dreiachsigkeit des untern Geschosses. Vergl. dazu II. Kap., F.

³⁹ Siehe II. Kap., E, 2.

gehören⁴⁰. Dagegen unterscheidet sich diese Madonna von den Ritzfiguren entschieden durch die fein geriefelten Falten an der Tunika, die körperliche Fülle und schwere Standfestigkeit und das breite symmetrische Gesicht, das auch dem Kinde eignet. Diese Eigenschaften weisen auf Johann Sigristen. Auf seine Werkstatt deuten am Altare selbst, ähnlich wie am Hochaltar auf dem Ritzingerfeld, die drei gebündelten Säulen zusammen mit einer abseits stehenden vierten, die ausschliessliche Verwendung üppig prangender Granatfrucht-Girlanden⁴¹ oder die Stoffdraperie, welche die Nische der Madonna baldachinartig wie beim Altar der hl. Katharina im Wiler⁴² umhängt.

Bestehen zwischen dem Hochaltar von Eyholz und dem Antoniusaltar auf dem Biel in Münster zwar in den Figuren und der Architektur viele Unterschiede, so finden sich anderseits an beiden übereinstimmende Einzelheiten: Das Gesicht der Eyholzer Madonna gleicht den Gesichtern der Hermenengel in Münster. Auf beiden Altären zeigt die Gruppe der hl. Anna selbdritt Übereinstimmung in der Bewegung des Jesuskinds und Mariens und vor allem in der parallelen, schräg über die Ärmel Mariens gezogenen Faltenriefelung⁴³. Der hl. Joachim von Eyholz gleicht mit der unbestimmt welligen Faltung seines Mantels dem hl. Josef in Münster, der in seiner Gesamterscheinung wiederum dem hl. Josef in Eyholz eng entspricht.

So ist der Ursprung beider Altäre aus der Werkstatt des Johann Sigristen nicht von der Hand zu weisen. Die Heterogenität lässt sich durch die Annahme verschiedener selbständiger Mitarbeiter erklären, wie sie für den Meister nachgewiesen sind⁴⁴. Zu diesen könnte auf Grund gewisser Stilkriterien auch Johann Ritz gehört haben. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Madonna von Eyholz von Johann Ritz unter der Leitung des Johann Sigristen geschnitzt worden ist. In einer solchen Zusammenarbeit fände die stilistische Zwitterstellung der Madonna eine plausible Erklärung.

Findet sich in den besprochenen Werken sonst nirgends eine derart enge Verwandtschaft zum Stil des Johann Ritz, wie sie etwa die

⁴⁰ Siehe Gw. 11, 15, 27: Siegesmadonnen. — Gw. 8: Der Jesusknabe auf den Armen des hl. Antonius von Padua. — Die beiden Eigenschaften kommen auch der Madonna vom Siege des Antoniusaltars auf dem Biel in Münster zu.

⁴¹ Während Johann Ritz von allem Anfang an den Akanthus kennt und die Granatäpfel nach 1692 nicht mehr verwendet (Gw. 8), so zeigt Johann Sigristen eine Vorliebe für sie und bringt sie noch am Hochaltar von 1705 (datiert) in der Ringackerkapelle von Leuk an, der auf Grund der Archivalien (Siehe Qv Nr. 10) und des Figurenstiles als für ihn gesichert gelten kann. — Dazu vergl. *Exkurs 2*.

⁴² *Exkurs 2*.

⁴³ Vergl. auch Anm. 36.

⁴⁴ *Exkurs 2*: Johann Sigristen und Mauritius Bodmer in Ernen. — Vielleicht auch Bildhauer Johann Ritter von Leuk. Siehe Anm. 18 u. 19.

Werke des Ignaz Günther mit jenen seines Lehrers Straub verbindet ⁴⁵, so gestatten die feststellbaren Beziehungen doch mindestens anzunehmen, dass die Kunst des Johann Ritz auf dem Heimatboden gewachsen ist, wo ikonographische und formale Vorbilder bereits bestanden haben.

Im Jahre 1687 muss Johann Ritz sich zu Hause befunden haben ; denn der auf dieses Jahr datierte Altar im Beinhaus seiner Pfarrkirche zu Biel (Gw. 2) erweist sich auf Grund des Vergleichs mit dem von ihm signierten Altar der Hl. Familie im Ritzingerfeld (Gw. 4) als sein Werk ; er ist wie jener von Christian Huser, damals Pfarrer von Leuk, gestiftet worden, der gleichfalls von Selkingen stammte und offenbar Johannes Gönner und Förderer gewesen ist ⁴⁶.

Erst im Jahre 1691 beginnen die Quellen wieder zu fliessen. Johann Ritz schnitzt den Altar der Hl. Familie und die Seitenranken am Hochaltar im Ritzingerfeld und signiert beides (Gw. 3 u. 4). Fast gleichzeitig verpflichtet ihn ein Vertrag, für die Kapelle von Wichel im Fieschertal einen Altar zu bauen, wobei ihm ein Tischler helfen soll (Gw. 6) ⁴⁷. Der fünfundzwanzigjährige Bildhauer scheint mit diesen Arbeiten Ruf und Namen begründet zu haben ; denn in diesem gleichen Jahre wird er anlässlich der Patenschaft bei zwei Taufen im Pfarrbuch erstmals *Sculptor* oder *sculptor imaginum* genannt ⁴⁸. Diese Bezeichnung steht von jetzt an sozusagen in allen Akten als fester Titel, dem meistens die ehrenden Beiwörter « erfahren » ⁴⁹ oder « kunstfertig » ⁵⁰ hinzugefügt werden.

Sein Wirken zieht nun immer weitere Kreise. Der erste und engste Schaffenskreis umfasst sein Heimattal Goms, wo er unter anderm 1692 den stimmungsvollen Altar für die Antoniuskapelle zu Schmidighäusern im Binntal geschaffen hat. Aus dieser frühen Zeit sind auch Arbeiten in Giltstein erhalten ⁵¹.

Der zweite Schaffenskreis dehnt sich auf die untern Zenden des Oberwallis aus. In den Rarner Schattenbergen, d. h. in den ausgedehnten Gemeinden Unterbäch und Bürchen, die zusammen eine Pfarrei bildeten ⁵², ferner in Burgen bei Törbel und in der Pfarrkirche von Naters entstehen von 1694-1701 zahlreiche Werke, vor allem jene

⁴⁵ Feulner [33], S. 40-42.

⁴⁶ Qv Nr. 2, D 46, Christian Huser von Selkingen, Pfarrer von Leuk 1674-1691, von Biel 1696-1701.

⁴⁷ Siehe *Anhang* Nr. 1.

⁴⁸ Qv Nr. 2, D 38, 1691 am 25. März und 27. Oktober.

⁴⁹ *Expertus, peritus*, vergl. Anm. 57 u. 64.

⁵⁰ ... *solertis magistri* ... (Qv Nr. 2, D 56, S. 327).

⁵¹ Siehe Gw. 6 und 10.

⁵² Imesch [29], S. 264.

ausserordentlich feinen heiligen Jungfrauen auf dem Seitenaltar der Wandfluhkapelle von 1695 (Gw. 13), die der Meister bezeichnenderweise mit der Signatur versieht. In der Gemeinde Bürenchen unterhält er Beziehungen zum alten 1695 verstorbenen Maler und Schreiner Christian Zenhäusern, der offenbar die Werke seiner ersten Zeit gefasst hat⁵³.

In einer nochmaligen Erweiterung wuchs Johannes' Kunstschaffen über die Grenzen des Wallis hinaus, nach Graubünden, Uri und Unterwalden, mit welchen das Goms alte Freundschaft verband. Sein erstes Kunstwerk jenseits der Berge, der Hochaltar von Sedrun, der 1703 vollendet worden war, empfahl ihn bei der nahen Abtei Disentis, die ihm einige Jahre später die grossen Seitenaltäre und wohl auch den 1799 durch die Franzosen zerstörten Hochaltar in Auftrag gab. Es folgen die Hochaltäre von Vrin im Lugnez, von Andermatt, von St. Klara in Stans und, als letztes signiertes Werk, 1724 der Hochaltar von Pleif im Lugnez. Dazwischen baute er auch im Goms Altäre, so etwa 1713 den Katharinenaltar im Ritzingerfeld oder 1715/16 den Hochaltar von Oberwald. In die spätere Zeit gehören auch die Werke im entlegenen Vispatal, in Zermatt, Täsch und Törbel. Bisweilen entstanden im Gefolge der Altäre auch einzelne Statuen für Kapellen, vor allem liebreizende Madonnen und hl. Jungfrauen.

In den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens scheint Ritz, aus den zahlreichen Arbeiten zu schliessen, eine grössere Werkstatt geleitet zu haben, in der sein Sohn Jodok als Bildhauer mitwirkte⁵⁴. Seine Hauptwerke wurden in dieser Zeit durch den in St.Gallen wohnhaften Schwyzer Maler Johann Franz Abegg gefasst, dem der junge Maler Hans Kaspar Leser von St. Gallen, der Schwiegersohn des Johann Ritz, als Gehilfe zur Seite stand⁵⁵.

Als die Bestellungen zugenommen hatten und der Arbeitskreis sich erstmals zu erweitern begann, unmittelbar vor dem ersten Aufenthalt in den Rarner Schattenbergen⁵⁶, vermählte sich Johann Ritz mit Maria Jost, der Tochter einer angesehenen Familie von Lax im Goms⁵⁷. Die Trauung fand am 22. Februar 1694 in Ernen statt, in der Hauptkirche des untern Goms, der auch Lax unterstellt war. Ob Johann die Gattin ebenso an seine verschiedenen Arbeitsstätten mitge-

⁵³ Exkurs 1, Anm. 6 und 7.

⁵⁴ Exkurs 3 und Gw. 43.

⁵⁵ Exkurs 3.

⁵⁶ Siehe Gw. 11 (am Schluss): 24. März 1694.

⁵⁷ Qv Nr. 7, D 205, 22. Februar 1694, ... *conjuncti sunt expertus Magister Ritz Joannes de Selzigen Sculptor imaginum et Maria Jost, testibus D. D. Joanne Jost Notario et Valentino Jost locum tenente*. Nach Seiler [47], S. 28, ist Maria Jost die Tochter des Sebastian und die Schwester des Notaren Johann Jost von Lax.

nommen hat, wie dies später sein Sohn Jodok und sein Schwiegersohn Leser taten, ist ungewiss. Zwar bezieht der Bildhauer in Sedrun für die Dauer seines Aufenthaltes von der Gemeinde eine mit allem Geschirr und Möbeln ausgestattete Wohnung und die Kost⁵⁸. Hat nun Johann Ritz den ganzen Altar an Ort und Stelle geschnitzt, was anzunehmen ist⁵⁹, so dauerte sein Aufenthalt, wenn auch wohl mit Unterbrüchen, über ein Jahr⁶⁰. Das würde für die Annahme sprechen, dass die Gattin ihn begleitete. Andererseits kommen alle seine Kinder — im Unterschied zu den Grosskindern — in Selkingen zur Welt, selbst zu Zeiten, in denen seine Abwesenheit von daheim angenommen werden kann⁶¹. Es ist somit wahrscheinlicher, dass seine Ehefrau nach Waliser Brauch daheim die Landwirtschaft besorgte, während der Mann auswärtigem Verdienst nachging. Dass der Bildhauer Grund und Boden besass, geht aus den Pfarreibüchern von Biel hervor⁶². In Sedrun hat er zudem die Hälfte der Entlohnung in Vieh erhalten⁶³.

In dieser einzigen Ehe wurden dem Bildhauer mindestens acht Kinder geschenkt⁶⁴. Sie wurden jeweils in die hübsche Wiege aus Nussbaumholz gelegt, die der Vater auf die Geburt des ersten Kindes und spätern Bildhauers Johann Jodok im Jahre 1697 geschnitzt hatte (Gw. 21). Mit den Namen von Vater und Mutter auf der einen und den wie diese in einem Herzen vereinigten Namen « Jesus Maria »

⁵⁸ Qv Nr. 33, Nr. 97, Vertrag vom 6. April 1702. Siehe *Anhang* Nr. 3.

⁵⁹ Der Transport eines solchen Werkes wäre reichlich umständlich gewesen. Auch schliessen wir es aus Analogiefällen. Bildhauer Christian Brunner wohnt zur Errichtung eines Altars mit seiner Gattin in Münster (Siehe Anm. 21), und für Jodok Ritz ist es ausdrücklich bezeugt, dass er die Seitenaltäre von Wassen an Ort und Stelle schnitzte (*Exkurs* 3, Anm. 28).

⁶⁰ Siehe Gw. 26.

⁶¹ Vergl. Anm. 64. Während Johann am 2. Juli 1703 noch in Sedrun weilt, findet am 14. August in Selkingen die Geburt des Töchterchens Maria Klara statt. Es ist also kaum anzunehmen, dass die Gattin kurz vorher die beschwerliche Reise über Oberalp und Furka unternommen hat.

⁶² Qv Nr. 2, D 56, S. 136 und 327.

⁶³ Siehe Anm. 58.

⁶⁴ Qv Nr. 2, D 38, 5. Mai 1697, *baptizatur* Joannes Jodocus filius leg. periti Magistri Joannis Rietz et Mariae Jost... — 7. März 1698, *baptizatur* Joanna Francisca Legi. filia periti Magistri Joannis Rietz et Mariae Jost honestorum coniugum de Selgigen... — 13. Januar 1700, *baptizatur* Anna Maria Leg. filia periti Magistri Joannis Rietz et Mariae Jost... — 15. Juli 1701, *Baptizata fuit* Anna Catharina filia legitima Honestum Coniugum Joannis Riz Mariae Jost de Selgigen... (fehlt im Stammregister D 46). — 14. August 1703 *Baptizata fuit* Maria Clara filia legitima Joannis Riz et Mariae Jost... — 31. August 1706, *baptizavi infantem* Garinum Joannem Georgium filium legitimum hon. magistri Joannis Riz et Mariae Jost... — 19. Oktober 1707, *Baptizavi*... Mariam Christinam honestorum Coniugum Joannis Riz Magistri periti et Mariae Jost de Selgigen... — 9. (Januar?, Monat ausgelassen. Vorangehende Taufe am 2. Januar mit gleicher Tinte eingetragen, nachfolgende am 15. April mit anderer Tinte geschrieben) 1710, *baptizavi infantem* Josephum filium legitimum hon. et periti Magistri Joannis Riz et Mariae Jost... — Vergl. dazu Anm. 67.

auf der andern Schmalseite ist das reichverzierte Stück Sinnbild der menschlichen Wärme und religiösen Atmosphäre, welche das Familienleben des Meisters umgab⁶⁵. Sie zeigt zugleich, wie in seinem Heim auch den täglichen Gebrauchsgegenständen eine über das rein Zweckbedingte hinausführende, gediegene Gestalt verliehen wurde⁶⁶.

Einige Kinder starben in frühestem Alter⁶⁷. Von den übrigen sind nur zwei mit dem Beruf des Vaters verbunden: der Bildhauer Jodok⁶⁸, der die männliche Linie der Bildhauerfamilie als einziger fortpflanzt, und die Tochter Johanna Franziska, 1698 geboren, welche den Maler Hans Kaspar Leser heiratet und ihn als Gehilfin überallhin begleitet⁶⁹. Ein zweiter Sohn aber, der 1706 geborene Garin Johann Georg, machte als gelehrter und kunstliebender Pfarrer von Münster und als geschickter Theaterschriftsteller seiner Familie Ehre. Der Vater hatte ihn in Disentis⁷⁰, Brig und Mailand studieren lassen, wo er in Theologie doktorierte und zum apostolischen Notar ernannt wurde⁷¹. Wohl zu Unrecht aber werden ihm das vorzügliche Kirchenportal von Münster⁷², das jedenfalls nicht den Stil seiner Zeit zum Ausdruck bringt, und der schwere, kunstvolle Schrank aus Nussbaumholz von 1741 in der Pfarrstube des gleichen Ortes⁷³ zugeschrieben, der jedem

⁶⁵ Der Bildhauer Johannes Ritz und sein Sohn Jodok gehörten der Marianischen Sodalität an (Qv Nr. 2, Jahrzeitbuch der Marianischen Sodalität). — Siehe unten: Garin Johann Georg studiert Theologie. Über die Priester Johann Ritz, Sohn des Weibels Andreas, Josef Benedikt und Heinrich Bonaventura, Söhne des Jodok Ritz, siehe Lauber Josef, *Verzeichnis von Priestern aus dem deutschen Wallis*, in *BWG*, Bd. 6, 1928, S. 286 f.

⁶⁶ Seiler [47] erwähnt S. 29 einen langen Tisch mit der geschnitzten Inschrift «Johannes Riz Bildhauer Ao 1717». Lauber und Wymann [35] berichten S. 70 etwas ungenau von Kasten, Tischen und Truhen aus dem Ritzhaus.

⁶⁷ Qv Nr. 2, D 42, 14. August 1702, *sepultus infans* (ohne Namensangabe, Anna Catharina?) *Joannis Riz et Mariae Jost*. — 20. Mai 1708, *sepelivi infantem Christinam Riz filiam Joannis Riz et Mariae Jost*. — 19. (vor dem April) 1710, *sepel. Ignatium inf. Joannis Riz et Mariae Jost*... Beruht Name Ignatius auf Verwechslung mit Josef?

⁶⁸ Siehe *Exkurs* 3.

⁶⁹ *Exkurs* 1 und *Exkurs* 3, Anm. 30 u. 31. — Qv Nr. 1, B 7, anno 1727: ...«ohne die taffel für den Mahler Johannes Caspar undt seine Ehefr. Anna (sic) Francisca welche ungefehrt 19 oder 20 tag daran gearbeitet haben». — Qv Nr. 2, D 42 (Anhang): *pro floribus ex plumis p. Johannam Riz depinctis et compositis 5 lib.* (?). Es dürfte sich um die Gattin Lesers handeln. ca 1746.

⁷⁰ Siehe Gw. 32.

⁷¹ Seiler [47], S. 37-39.

⁷² So Garbely Leo, *Die Pfarrkirche von Münster (Goms)*, in *Vallesia*, Bd. IV, 1949, S. 68. Dagegen spricht, dass das Portal in der Vierteiligkeit seiner Felder und den feinen Spirallinien der flächigen Ornamente den Geist des 17. Jahrhunderts verkörpert und sich darin mit den Portalen des Sittener Rathauses und der Maison de la Diète vergleichen lässt, die ihrerseits eine Verwandtschaft zum Reliefstil des Chorgestühls auf Valeria nicht verleugnen. Das Portal von Münster zeitlich mit der Vollendung der Kirche 1677/78 (Garbely a. a. O. S. 52) zusammen zu bringen, gelingt zwanglos.

⁷³ So Lauber und Wymann [35], S. 92-f.

geübten Schnitzer und Meister Ehre macht und kaum als Gelegenheitsarbeit eines Pfarrers betrachtet werden kann⁷⁴.

Von den Kindern des Jodok Ritz widmet sich Johann Franz Anton, 1722—ca 1770⁷⁵, als «gebildeter Maler»⁷⁶ ebenfalls der Kunst. Zweimal wird er auch als Bildhauer erwähnt⁷⁷, ohne dass aus seiner Hand bildhauerische Werke bekannt geworden wären. Vielleicht hat er gelegentlich Möbel oder Zierwerk geschnitzt. Zu seiner Zeit behauptet der Bildhauer Peter Lager das Feld, mit dem er wahrscheinlich als Fassmaler zusammenwirkte⁷⁸. Seine eheliche Verbindung mit Christina de Courten, der Tochter eines der angesehensten Walliser Geschlechter der Zeit⁷⁹, beleuchtet das Ansehen, in welchem die Bildhauerfamilie Ritz dank der künstlerischen Leistung des Grossvaters

⁷⁴ Die langatmigen Initialen der Namen und Titel auf der einen Kartusche im Fries des Schrankes geben den *R(everendus) D(ominus) I(ohannes) G(eorgius) G(arinus) R(itz) S(acrae) T(theologiae) D(ocor) N(otarius) A(postolicus)* vor allem als Besitzer an. Es liegt nahe, in diesem Schrank ein Werk und Geschenk des Bruders und Bildhauers Jodok zu sehen, dessen Gattin, nach Seiler [47], S. 38, wahrscheinlich die geistliche Mutter Garins gewesen ist. — Reste eines Tisches von 1759 mit noch zahlreichen Initialen: *A(dmodum) R. D. I. G. R. S. T. D. N. A. V(icarius) F(orensis) P(arochus) M(onasterii)* befinden sich im Besitz der Familie Hermann Seiler, Brig.

Die gleiche Inschrift trägt der Giltsteinofen aus dem Ritzhause von Selkingen, jetzt im Hotel Rhonegletscher in Gletsch, datiert 1760.

⁷⁵ Qv Nr. 26, 18. April 1722 *baptizatus est infans Joannes Baptista Antonio Riz filius legitimus Joannis Riz Wallensis sculptoris, et Barbarae Rizin*... — Qv Nr. 12, D 92, 22. Mai 1766, Ehezeuge *Domino Francisco Antonio Riz de Selkinga experto pictore*, gibt das letzte uns bekannte Lebensdatum. — Sitten, Ehebuch, 10. Januar 1771 verheiratet sich des Malers Gattin zum zweitenmal: *Petrus Nicolaus de Riedmatten et nob. et virtuosa Domina Christina Courten vidua*. (Mitt. H. A. von Roten).

⁷⁶ Qv Nr. 2, D 42, 11. Okt. 1760, 13. April 1765, 21. April 1766: ... *eruditi*... *pictoris*...

⁷⁷ Qv Nr. 16, 20. Dezember 1752, *Baptizavi Mariam Julianam Igniatiam legitimam filiam Domini Francisci Antony Riz Sculptoris et Pictoris et nobilis Dominae Christinae Courten filiae quondam Domini Hyacinthi Courten Bandereti Deseni Sirrensis Coniugum*... — 10. April 1754, *baptizatus est Joannes Petrus Josephus Eugenius fil. legitimus Domini Francisci Antoni Riz Sculptoris et nobilis Christinae Courten*... — Der Erwähnung des Franz Anton Riz als *pictor et sculptor peritus* in *Famille de Courten, Généalogie et Services Militaires*, Metz, 1885, S. 43 f., kommt wenig authentischer Wert zu, da auch seine Herkunft und das Datum der Hochzeit mit Christina de Courten falsch angegeben werden.

⁷⁸ Nach Briw [7], S. 61 wurde Bildhauer Peter Lager 1714 in Reckingen geboren. — Auf Grund des Vergleichs mit dem für ihn gesicherten Hochaltar von 1767 in der Pfarrkirche von Binn (Qv Nr. 3) darf der Hochaltar der Pfarrkirche zu Törbel zur Hauptsache wohl als sein Werk betrachtet werden. Auch kann der Aufenthalt der beiden Maler (*pictoribus*) Franz Anton Ritz und Kaspar Leser am 28. Dez. 1745 in Törbel (*Gemeindearchiv* D 78) kaum mit einem andern Altar als mit diesem Hochaltar in Beziehung stehen. Dazu vergl. Gw. 53 u. 54. Dass Beziehungen zwischen der Familie Ritz und Leser einerseits und Peter Lager anderseits bestanden haben, deutet Qv Nr. 12, D 92 an: 19. Mai 1748 stehen als Ehezeugen zusammen *peritus magister Petrus Lager Sculptor necnon Dominus Joannes Jos. Leser studiosus* (= Sohn des Malers Kaspar Leser).

⁷⁹ *Famille de Courten, Généalogie et Services militaires*, Metz 1885. — Dazu vergl. Julien Albert, *op. cit.*, S. 443-449 mit Anm. 17: Etienne de Courten als «*maréchal de camp*» im spanischen Erbfolgekrieg im französischen Heer. — Vergl. Anm. 77.

Johann gestanden hat. Franz Anton war wiederum der einzige Stammhalter, mit dessen Kindern die männliche Linie ausstarb⁸⁰.

Johann Ritz selbst starb am 6. Oktober 1729 und wurde auf dem Friedhof von Biel begraben⁸¹. Im Jahre 1734 folgte ihm seine Gattin Maria Jost⁸². Sein Ruhm aber blieb derart lebendig, dass der Name Ritzaltar die landläufige Bezeichnung für die Walliser Barockaltäre geworden ist.

⁸⁰ Laut Stammregister Qv Nr. 2, D 46. — Ein Sohn des Malers, Josef Ritz, wohl identisch mit dem am 2. Mai 1761 geborenen Josef Benedikt Ignaz (*Ibidem* D 39), tritt am 17. Sept. 1804 als Ehezeuge für seinen Halbbruder Julius (?) de Riedmatten aus der zweiten Ehe der Christina de Courten (vergl. Anm. 75) auf: *Domino Josepho Riz Sponsi fratre uterino...* (Sitten, Ehebuch).

⁸¹ Qv Nr. 2, D 42, 1729 *Die 6. 8bris sepultus est Magister Joannes Ritz Sculptor omnibus Sacris rite munitus.*

⁸² Qv Nr. 2, D 42, 25. Juli 1734, *sepulta est Maria Jost quondam uxor periti magistri Joannis Ritz Sculptoris.*

II. KAPITEL

Handwerk und Stil

Dieses Kapitel soll mit der künstlerischen Handschrift des Meisters vertraut machen. Ihr Studium an gesicherten Werken, die glücklicherweise für alle Lebensperioden zur Verfügung stehen, ermöglichen des Meisters Gesamtwerk zu sichten und abzugrenzen und seinen kunstgeschichtlichen Standort zu erkennen. Sollen aber Fehlschlüsse vermieden werden, muss vorerst untersucht werden, welche Handwerker zum Entstehen des barocken Altars beigetragen haben, wie sich die Zusammenarbeit zwischen Meister und Gesellen gestaltet, wie der Bildhauer geplant, wo er seine Ideen entlehnt und wie er sich zu den Vorlagen verhalten hat.

A. Die Handwerker

Beim Bau eines Altars arbeiteten mit dem Bildhauer gewöhnlich noch Handwerker zusammen. Der Tischler zimmerte die Rahmen, Gewände und Schreine, kurz er vollbrachte die «glatte Arbeit», wie sie etwa genannt wurde¹. Beispiele solcher Zusammenarbeit lassen sich aus dem künstlerischen Umkreis des Johann Ritz mehrere anführen². Für ihn selbst verbürgt ein Vertrag, den er mit der Gemeinde Wichel über

¹ Qv Nr. 11, G 5, 1732, *geben für die glatte Arbeit desselben* (nördlicher Seitenaltar) Kronen 4. — Qv Nr. 1, B 10, 7. *Was glatte arbeit ist, soll roth werden*...

² Qv Nr. 32, *Bildhauer* Erasmus Kern, *Maler* Christoph Bademer und *Tischler* Bernhard Gamall errichten zwei Altäre in Eschen (Liechtenstein) im Jahre 1650. — Qv Nr. 35, *Maler* Joh. Jak. Has, *Bildhauer* Ignaz Josef Bin und *Schreiner* Joh. Jakob Nasal errichten um 1686 Hochaltar in Nendeln (Liechtenstein). — Qv Nr. 12, B 12, 22. September 1696, im Hause des Meiers Johannes Jost von Obergesteln tritt *honestus et peritus magister Joannes Sigersten* als Zeuge auf. In seiner Begleitung befindet sich «*scrinarius Johannes Dirren*» aus Bürchen. — Qv Nr. 11, G 5, 1732, *Der grosse Altar gemacht durch den Meister Antoni Sigristen zu brigt*... (Vergl. Exkurs 4). *Dem Christen Schwöry für den grossen Altar Rammen zu machen geben 4 Pfd.* — Siehe Anm. 10.

den Kapellenaltar abgeschlossen hat, dass ihm ein Tischler behilflich war³.

Der Fassmaler fasste das Schnitzwerk in Gold, Silber und Lasurfarben. Wir kennen einige Maler, die diese heikle und kostspielige Arbeit an den Ritzaltären vollbracht haben⁴. Von andern Malern wieder wurden in der Regel die Altarblätter gemalt, die manche Retabeln zieren⁵.

Diese Arbeitsteilung war schon im spätgotischen Kunstbetrieb üblich⁶ und vererbte sich samt den Handwerksmethoden auf die barocken Meister, war doch der gefasste Schnitzaltar die Hauptaufgabe der Bildhauer beider Epochen. Als die leitenden Persönlichkeiten koordinierten zumeist die Bildhauer die Arbeiten der verschiedenen Mitarbeiter und entwarfen die Pläne und Skizzen⁷. Gelegentlich waren auch die Fassmaler Werkstattchefs, wie etwa Jörg Kändel von Biberach im frühen 16. Jh. (Siehe auch IV. Kap., Anm. 20).

Johann Ritz war ohne Zweifel der Bildhauer; denn in allen Notizen der Pfarrbücher und Verträge, auch in den Signaturen ist er «Bildhauer», «Sculptor», ja sogar «sculptor imaginum» zubenannt⁸. Er also hat die Statuen, die duftigen Ornamente und die laubumrankten, gewundenen Säulen geschnitzt. Nicht umsonst hat er seine Signatur öfters am Rücken der Hauptfigur angebracht⁹.

B. Meister und Gesellen

Es kam vor, dass mehrere Meister zusammen ein Kunstwerk schnitzten. So beteiligten sich drei Bildhauermeister samt Gesellen und ein Tischler an der Errichtung des Chorgestühls in Notre-Dame de Valère zu Sitten (1662-1664)¹⁰. Für Johann Ritz gibt es keine diesbezügliche Nachricht. Es sprechen im Gegenteil verschiedene Tatsachen dafür, dass er stets der alleinige Unternehmer war. Als einziger Bildhauer schloss er nämlich die Werkverträge mit Wichel und Sedrun ab¹¹. Ebenso signierte nur er die Altäre, und zwar meistens an den Hauptfiguren,

³ Siehe Gw. 6 und *Anhang* Nr. 1.

⁴ *Exkurs* 1.

⁵ Siehe Gw. 26, 32, 33.

⁶ Wilm [56], S. 15 f., S. 23, S. 29, S. 62.

⁷ Feulner [19], S. 21 u. 35.

⁸ I. Kapitel, Anm. 48-50, Anm. 57, Anm. 66, Anm. 81, Anm. 82. — Gw. 3, 4, 6, 13, 68. — Qv Nr. 33, Nr. 97: *meister Johanness Ritz bildthawer von Wallis zu Seelgen*.

⁹ Gw. 4, Anm. 10, Gw. 8, Anm. 26, Gw. 13, Anm. 42, Gw. 26, Anm. 100.

¹⁰ Qv Nr. 34, Die Bildhauer Meister Bartholomäus Ruof, Meister Heinrich Knecht, Meister Georg Adamer und seine Gesellen und der Tischler (*arcularius*) Melchior Kürchenberger. — Dazu vergl. I. Kapitel, Anm. 15.

¹¹ Qv Nr. 4, a und Nr. 33.

wie am Altar der Hl. Familie im Ritzingerfeld (Gw. 4) und am Antoniusaltar zu Schmidighäusern (Gw. 8). Die Signatur am Hochaltar in Sedrun erwähnt sogar ausdrücklich, er habe «DISEN ALTAR GEMACHT» (Gw. 26). Schliesslich stützt der einheitliche Stilcharakter seiner Altäre diese Annahme.

Dagegen beschäftigte Johann Ritz wohl auch Gesellen und Lehrlinge, wenn auch kein Zeugnis ausdrücklich davon berichtet. So oft Johann Ritz in den Registern und Akten seiner Heimatpfarre Biel als Vater, Pate oder Zeuge angeführt wird, nennt man ihn regelmässig den erfahrenen Meister und Bildhauer¹². Hätten neben ihm andere Einwohner oder Verwandte sich der Kunst gewidmet, so wäre dies so gut erwähnt worden wie später beim Sohn Jodok, dem Bildhauer, und beim Schwiegersohn Kaspar Leser und dem Enkel Franz Anton, den beiden Fassmalern¹³. Aber keine Andeutung wird je gemacht. Dennoch können wir das Riesenwerk des Meisters ohne die Mithilfe untergeordneter Kräfte kaum erklären. Hat er doch in einem guten Jahr die grössten und prunkvollsten Altäre geschnitzt, wie es zum Beispiel für den Hochaltar von Sedrun nachgewiesen ist (Gw. 26). Lehrlinge und Gesellen anzustellen und mitarbeiten zu lassen entsprach den allgemeinen Werkstattgepflogenheiten der Spätgotik¹⁴ und des Barock¹⁵. Die Gehilfen richteten das Holz zu, höhlten und hackten es mühsam aus, und die fortgeschrittenen durften wohl auch Ornamente oder gar Figuren schnitzen¹⁶. Geringere Figuren auf Gesimsen und Giebeln der Ritzaltäre deuten manchmal auf solche Gehilfenarbeit hin. Der Sohn Jodok, der mit neunzehn Jahren bereits den Meistertitel führt und die stilistische Herkunft vom Vater nicht verleugnet¹⁷, wird so dem Vater schon in jungen Jahren geholfen haben. Zu den untergeordneten Hilfskräften gehören wohl auch jene *fabri lignarii*, Holzarbeiter, die bisweilen in Verbindung mit Bildhauern genannt werden. Als solcher scheint in jungen Jahren der spätere Orgelbauer Matthäus Karlen von Reckingen in der Ritzwerkstätte gearbeitet zu haben¹⁸.

¹² Siehe Anm. 8 und I. Kapitel, Anm. 64.

¹³ Zu Jodok Ritz siehe *Exkurs 3*. Zu Kaspar Leser siehe *Exkurs 1*, Anm. 11-19 und Qv Nr. 1, B 10. — Zu Franz Anton Ritz siehe I. Kapitel, Anm. 75-80.

¹⁴ Wilm [56], S. 15 f. und S. 62.

¹⁵ Feulner [19], S. 21.

¹⁶ Decker [13], S. 9 f.: Aufzeichnungen des Immenstädter Bildhauergesellen Franz Ferdinand Ertinger!

¹⁷ Siehe *Exkurs 3*, und Gw. 44.

¹⁸ Qv Nr. 2, D 38, 19. September 1716, baptizatur *Maria Josepha fil. leg. M. Joannis Jodoci Ryz Intaliatais* (sic! wohl für *intagliatore*) *et virtuosae Mariae Barbarae Borter patris hon. M. Mathaeo Karlen lignari* (sic)...

Auch Bildhauer wurden bisweilen als *lignarii* bezeichnet. So Qv Nr. 22, B 1, 17. September 1674, ... *magistri Johannis Editui* (= Sigristen) *de Briga fabri lignarii*. Cf. *Exkurs 3*, Anm. 5. Siehe auch *Exkurs 3*, Anm. 31-33.

Trotz der Mithilfe von Gesellen und Lehrlingen und der dadurch auch bedingten Qualitätsunterschiede in den Figuren desselben Altares, kann der Stil sehr einheitlich sein. Das hängt von der Stärke der führenden Künstlerpersönlichkeit in der betreffenden Werkstatt ab. Berühmt ist das Beispiel des Malers Peter Paul Rubens, der seinen Schülern die gemalten Skizzen als Vorlage für die auszuführenden Gemälde aushändigte, am Schluss die Arbeit mit eigener Hand nochmals überging und so kein Bild aus der Werkstatt entliess, das nicht den Stempel seines Geistes trug¹⁹. Und ähnlich verhielt es sich beim grossen Bildhauer des bayrischen Rokoko, Ignaz Günther, und seiner Werkstatt. Seine zahllosen Werke tragen ein einheitliches Stilgepräge, und doch sind sie nicht ohne Mitarbeit von Hilfskräften zu denken, die seine Modelle und Skizzen getreulich ausführten²⁰. In gleicher Weise bilden auch die Ritzaltäre in der Regel eine stilistische Einheit, die sie von Erzeugnissen anderer Werkstätten unterscheidet. Trotzdem ist kaum anzunehmen, Johann Ritz habe, selbst bei seinem raschen Arbeiten²¹, alle seine Werke allein bewältigen können.

C. Modelle, Skizzen und Vorlagen

Der Ausführung eines Kunstwerkes gehen im allgemeinen Entwürfe, Skizzen und Modelle voraus. In ihnen spricht sich die künstlerische Eigenart eines Meisters oft unmittelbarer und frischer aus, als in der endgültigen Ausführung, die bisweilen den Gehilfen überlassen worden ist²². Bei den in Akademien geschulten Bildhauern besaßen die Bozzetti, d. h. die Wachs- und Tonmodelle, eine wichtige Funktion im Werden des Kunstwerkes. Der endgültigen Gestaltung gingen oft ihrer mehrere voraus, so dass an ihnen die Entwicklung der Plastik abgelesen werden kann, wie sie sich in der Vorstellung des Meisters bis zur letzten Verfestigung gewandelt und geformt hat²³. Die barocken Bildschnitzer des schweizerischen Alpengebietes, auch Johannes Ritz, arbeiteten ziemlich sicher ohne Modelle. Nie ist eine Spur von solchen gefunden worden. Das ist nicht zu verwundern; denn in den Werkstätten der volkstümlichen Barockbildhauer pflanzten sich die Gepflogenheiten der spätgotischen Schnitzer fort. Diese waren von Jugend auf mit dem Handwerk so innig vertraut, dass sie die Statuen mit erstaunlicher Sicherheit oft direkt aus dem Holz herausarbeiteten, bisweilen sogar ohne

¹⁹ Drost [14], S. 38 f. — Evers [15], S. 217.

²⁰ Feulner [19], S. 21 u. 25.

²¹ Dazu siehe Gw. 66.

²² Feulner [19], S. 21. — Vergl. Evers [15], S. 217.

²³ Brinckmann [5], Bd. 1, Einleitung.

Riss und Vorzeichnung. Zahllose gotische Schnitzfiguren sind rein aus der Schulung der Werkstatt heraus unter Benützung der Beispiele in den Musterbüchern entstanden ²⁴.

Die barocken Bildhauer unserer Alpentäler begnügten sich mit einer Skizze als Vorlage. Der Bildhauerzeichnung kam in dieser Zeit nicht weniger Bedeutung zu als in der Spätgotik ²⁵. Sie bestand in der Darstellung einzelner Figuren ²⁶ oder in der «Visierung» des ganzen Altares. Der *Altarriss* bleibt in seiner umfassenden Gesamtheit die wichtigste Grundlage für die Inangriffnahme eines Altarwerks ²⁷. Er zeigte die Komposition des Aufbaus, die Bewegung und die Falten der Figuren und die Verteilung der Ornamente oft bis ins einzelne. Er diente aber nicht nur als Vorlage für den Künstler. An ihm konnte der Besteller seine Wünsche und seine Kritik äussern. Aus dem Wallis sind bisher keine Risse zum Vorschein gekommen. Dass sie aber vorhanden gewesen und mit jenen zu vergleichen sind, welche aus der Spätgotik ²⁸ und aus der Barockzeit ²⁹ in grosser Zahl sich erhalten haben, beweisen zeitgenössische Berichte. Als die Herren von Münster im Goms mit dem Bildhauer Johann Sigristen von Glis anno 1697 den «Merckt» für den Wileraltar abschlossen, verlangten sie, dass das «Romanisch Laubwerk . . besser als (im Riss) angedeutet erhebt werden» soll. «Mehr soll ehr in dem Altar so vill bilder alss im Riss begriffen einsetzen» ³⁰.

Auch Johann Ritz hat seinen Vertragspartnern Aufrisse für Altäre vorgelegt und sich verpflichtet, sie getreulich auszuführen. Am Altar in Wichel sollen «die 4 seüllen . . . geschnitten werden mit Trauben und Laubren (*sic*) nach dem vorgestellten oder vorgewisnen Riss gemacht werden . . . Die übrigen Zieratthen neben den blindtflüglen sollen bestermassen nach dem Riss geschnitten werden» ³¹. Mit dem Kirchenrat von Sedrun geschieht die vertragliche Abmachung für die Errichtung des Hochaltars ebenfalls auf Grund eines vorgewiesenen «ab-risses» ³². Wären uns diese Zeichnungen erhalten, gäben sie aufschluss-

²⁴ Wilm [56], S. 10. — Ein heute in Reckingen (Kt. Wallis) lebender Bildschnitzer, Leopold Jerjen, schnitzt die meisten Statuen und Kruzifixe ohne Modell direkt aus dem Holz, indem er die Figuren zuerst zeichnet und dann auf das Arvenholz durchpaust. Modelle benützt er nur bei anspruchsvollern Aufträgen, da das Modellieren das Werk verteuert (Persönliche Mitteilung).

²⁵ Wilm [56], S. 12 f. — Feulner [19], S. 60 f.

²⁶ Wilm [56], S. 12 f.

²⁷ Wilm [56], S. 15.

²⁸ Vergl. Wilm [56], Abb. 35, 37, 39. — Vergl. Huth [28], Abb. 18-35 : *Altarrisse*. — Abb. 36-40 : *Bildhauerzeichnungen für Statuen*.

²⁹ Vergl. Feulner [19], S. 43, S. 62-68, S. 120.

³⁰ Qv Nr. 12, D 66.

³¹ Qv Nr. 4, a und *Anhang* Nr. 1.

³² Qv Nr. 33, Nr. 97 und *Anhang* Nr. 3.

reiche Vergleichsmöglichkeiten zwischen Entwurf und Ausführung und Einblick in den intimsten Charakter der Kunst unseres Meisters.

Auf die Originalität des Dargestellten achtete jene Zeit wenig. Damals ging es um den Bildinhalt, der gefallen und erbauen musste. Es war gleichgültig, wer ihn erfand, und die Erfindung war vogelfrei. So kopierten besonders die aus dem Handwerk herausgewachsenen Künstler sorglos und unbefangen³³. Wie in der Spätgotik liessen sich die Bildhauer auch in der Barockzeit von graphischen und plastischen Vorbildern inspirieren³⁴. Beliebte Bildnisgruppen, wie Anna selbdritt oder Maria als Besiegerin der Schlange, fanden auf diese Weise eine allgemeine Verbreitung. Auch Johann Ritz hat die meisten Themata und Bildtypen entlehnt, ihnen aber ein durchaus neues und persönliches Gepräge gegeben. Er schulte sich vor allem an barocken, bisweilen auch an spätgotischen Plastiken seiner Heimat.

So bildete er die Schmerzensmutter vom gleichnamigen Altar in der Pfarrkirche von Glis (2. Viertel des 16. Jh.) in einem Bildstock bei der Wandfluhkapelle nach (Gw.14). Der *Antoniusaltar auf dem Biel in Münster* von 1683³⁵, mehr noch der *Hochaltar im Ritzingerfeld von 1690*³⁶, Werke seiner engsten Heimat, boten ihm sozusagen sämtliche Figuren- und Architekturmotive, die in reichen Abwandlungen an seinen Altären sich finden.

Der *Antoniusaltar* (Taf. 1) vermittelte ihm die Idee für die frühen eingeschossigen Säulenarchitekturen mit drei Nischenachsen. Das Blumenmotiv der Säulenranken wird Johann ähnlich am Altar der Hl. Familie im Ritzingerfeld verwenden. Auf dem Antoniusaltar steht auch die frühest datierte Madonna vom Siege im Wallis, die Ritz in enger Anlehnung so oft nachgestaltet hat. Die verschränkten Füßchen des Jesusknaben und die achsenreiche Haltung der beiden Körper werden zu typischen Kennzeichen der Ritzfiguren werden³⁷. Auch die hl. Anna selbdritt lebt in dieser Komposition im Werke Johannis weiter³⁸. Die Hermenengel an den seitlichen Altarwänden erweisen sich als die

³³ Feulner [19], S. 35 : « Den Schlüssel für die künstlerische Wertung bildet eine Eigenart der Zeit : die Geringschätzung der Erfindung ». S. 37 : Ein krasses Beispiel : Die Auftraggeber wählen von den beiden Konkurrenten Straub und Günther den ersten, verpflichten aber diesen, den Entwurf Günthers auszuführen.

³⁴ Wilm [56], S. 14 f. — Feulner [21], S. 6 : « Die Benutzung graphischer Vorbilder wird Regel ». — Über dieses Thema siehe vor allem Hessig Edith, *Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin, 1935, in *Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1.

³⁵ Siehe I. Kapitel.

³⁶ Siehe I. Kapitel.

³⁷ Siehe I. Kapitel. — Vergl. auch Gw. 8 : Der Jesusknabe auf den Armen des hl. Antonius von Padua. — Gw. 11, 15, 27 : Siegesmadonnen.

³⁸ Siehe Gw. 10.

verblüffenden Vorbilder jener am Hochaltar von Sedrun³⁹; selbst die charakteristischen Arme, die sich von der Handwurzel nach hinten kräftig verdicken, finden sich an ihnen.

Der dreigeschossige *Hochaltar im Ritzingerfeld* (Taf. 2) gab dem Bildhauer das Vorbild für die «freischwebenden» Kapitelle, und sein unterstes Geschoss beeinflusste die Konzeption des Antoniusaltares in Schmidighäusern (Gw. 8). Die auf dem Altar stehende hl. Anna selbdritt wurde das Vorbild seiner Kompositionen in Schmidighäusern, Vrin (Gw. 33) und anderswo⁴⁰. Hier hatte Johann Ritz auch die Assunta mit fliegendem Mantel und den beiden sie begleitenden Putten, die Mariae Krönung und die Rosenkranzkönigin⁴¹ vor sich. Von diesen drei Geheimnissen aus dem Marienleben stellte Johann Ritz auf den Altären bald nur eines allein, wie in Sedrun (Gw. 26) und Unterbäch (Gw. 19), bald zwei, wie in Naters (Gw. 17), gelegentlich aber, wie in Blitzingen (Gw. 41), auch alle drei zusammen dar, indem er die Rosenkranzkönigin übergross in die Mittelnische des ersten Geschosses, die Assunta ins zweite und die Krönung ins dritte Geschoss rückte, genau wie es sein Vorläufer am Hochaltar des Ritzingerfeldes getan hatte⁴². Die erwachsenen Gewandengel, die auf der Segmentverdachung sitzen, hat Ritz in Sedrun⁴³ und Disentis (Gw. 32 u. 35) in reizender Verwandlung nachgeschaffen. Die Verbindung von Akanthuslaub und Putten, die sich darin halten, war der Idee nach am obersten Geschoss ebenfalls bereits vorhanden, als Ritz sein erstes Werk dieser Art an demselben Altare an den Flanken des ersten Geschosses schuf (Gw. 3). Aus den Ornamenten des Altars übernahm Ritz unter anderm jene an die Sonnenblume erinnernde Blüte, die er beispielsweise in Naters (Gw. 17), Disentis (Gw. 32 u. 35) und Pleif (Gw. 68) in die Akanthusranken hineinsetzte. Wie an seinem Altar in Sedrun⁴⁴ steigen die gewundenen Säulenschäfte bereits hier aus den balusterförmigen Stelzen empor, über welche sich von oben ein Kelch von Akanthusblättern legt.

Sogar seine typischen Gewandmotive konnten von hier angeregt werden. Dass der Mantel des hl. Johannes von einem seitlichen Knoten aus vorn herunter sich zerteilt und um den Körper zu rotieren beginnt,

³⁹ Gw. 26, vergl. I. Kapitel.

⁴⁰ Gw. 36 (Acletta: hl. Anna selbänder), 53 (Törbel).

⁴¹ Siehe Gw. 6 und 25: Rosenkranzkönigin. — Gw. 17, 26, 41: Assunta. — Gw. 19: Mariae Krönung.

⁴² Diese thematische Gliederung wird auch von Johann Sigristen auf dem Hochaltar von Bellwald angewendet werden und geht hier wohl ebenfalls auf den Altar im Ritzingerfeld zurück. Siehe *Exkurs 2*, Nr. 1.

⁴³ Gw. 26.

⁴⁴ Gw. 26.

indem sich die Säume überschlagen, finden wir bei Johann Ritz sehr ausgeprägt. Aber nur das Motiv ist entlehnt, die formale Gestaltung ist bei Johann Ritz von einem andern Temperament und Gefühl getragen. Vielleicht boten ihm überdies auch die Madonna auf dem Hochaltar von Eyholz⁴⁵ oder einige Figuren am Chorgestühl auf Valeria in Sitten⁴⁶ Anregung für die kreisenden Gewänder.

Neben den plastischen Vorbildern benützte Johann Ritz ziemlich sicher häufig auch graphische Vorlagen, obgleich wir nur ein einziges Beispiel nachzuweisen vermögen⁴⁷.

D. Das Werkmaterial

Johann Ritz schnitzte die Altäre aus dem einheimischen Arvenholz, welches nicht nur weich und leicht zu bearbeiten ist, sondern wie die erhaltenen Werke zeigen, des starken Gehaltes von Terpentinöl wegen höchst selten vom Holzwurm befallen wurde. Bisweilen war er gehalten, das Holz selbst zu liefern, wie z. B. in Wichel⁴⁸. Jenseits der Berge, in Graubünden und Uri, wird er es wohl von der Gemeinde bezogen haben, wie später Jodok Ritz in Silenen⁴⁹.

Auch harte Hölzer hat Johann Ritz bearbeitet, wie die erhaltene Stabellenlehne und die Kinderwiege aus Nussbaum (Gw. 1 u. 22) zeigen.

Sogar Werke in weichem Giltstein, einer Art Speckstein, wurden ihm bisweilen in Auftrag gegeben, wie der Werkvertrag mit Wichel berichtet⁵⁰. Die beiden erhaltenen Werke (Gw. 6 b u. 10) beweisen, dass er sich auch dieses Material gefügig machte.

⁴⁵ I. Kapitel.

⁴⁶ Die Figuren auf den Trennwänden, welche je vier Dorsalfelder zusammenfassen. Von den vier erhaltenen Figuren ist jene südlich des Eingangs eine neuere Kopie nach der benachbarten ursprünglichen. Die auf der nördlichen Stalle am Ostende stehende Figur scheidet hier aus, da sie einen andern Stil verkörpert.

⁴⁷ Ein Rubensstich für die Darstellung der Hl. Familie im Ritzingerfeld. Siehe Anm. 56. — Ein Beweis für die direkte oder indirekte Abhängigkeit von graphischen Vorlagen liegt bei Johann Ritz in der interessanten Tatsache, dass manche Figuren *Linkshänder* sind. So der Jesusknabe auf den Armen der Maria vom Siege (Gw. 11, 15, 27) und zwar schon am Vorbild auf dem Antoniusaltar auf dem Biel in Münster, der kämpfende hl. Michael (Gw. 38) ebenfalls schon auf dem Antoniusaltar auf dem Biel in Münster, der hl. Paulus (Gw. 26, 45, 68). Bei letzterem kann die Linkshändigkeit durch die Symmetrie zur Pendantfigur bedingt sein. Sonst aber erklärt sie sich aus der Benützung seitenverkehrter Stiche nach Gemälden. Vergl. Evers Hans Gerhard, *Rubens und sein Werk, Neue Forschungen*, Brüssel, 1943, Abb. 54 u. 55, 292 u. 293, 258 u. 259.

⁴⁸ Qv Nr. 4, a: *es sollen gemelte 2 meister zuo ihrem nüwen altar alles nothwendige holtz von arffen und andrem beqwemen holtz von ihrem zuo thuon.*

⁴⁹ Qv Nr. 18, Nr. 87: *Es ist auch abgeret dass wier zu dissem altar alles holtz auff den platz thuon sollen.*

⁵⁰ Qv Nr. 4, a: *auswendig der Capellen ob der Portt in bestelten orth soll von gildstein st. Antonj von Padua bildet sauber gehauwen und aufgestellt sein...*

E. Der Figurenstil

Die künstlerische Eigenart eines Bildhauers und Altarbauers kommt in den Figuren deutlicher zur Geltung als in den Architekturen. Denn hier ist der Meister stärker an bestimmte herkömmliche Einzelformen gebunden, und Aufbau und Komposition werden bisweilen vom Kirchenarchitekten⁵¹ in Rücksicht auf den Raum, oder von den Bestellern im Hinblick auf irgend einen schon bestehenden Altar vorgeschrieben⁵². Zwar hält sich der Bildhauer auch beim Schnitzen der Figuren an Vorbilder und traditionelle Auffassungen. Aber selbst wenn er Themata und Motive wörtlich «abschreibt», so geschieht es in seiner unverkennbaren Handschrift. Ausdruck, Bewegung und Falten spiel sind vom Temperament des Künstlers umso eigenwilliger geprägt, je stärker und unabhängiger seine Persönlichkeit ist. Selbst wenn die Auftraggeber einen Altar nach bestimmtem Vorbild bestellten, wie es in Seth im Kt. Graubünden geschah, so zeigt der Vergleich zwischen Vorbild und Ausführung, dass man nicht einmal in der Architektur an eine sklavische Nachbildung gedacht, und dass der Bildhauer Placy Schmid vor allem in der Plastik seine persönliche Eigenart bewahrt hat⁵³.

Für die Sichtung und Abgrenzung des Gesamtwerkes wird somit der Figurenstil massgebend, dessen Formanalyse jener der Architektur folglich voranzugehen hat. Wir untersuchen vier Werke, die signiert und datiert sind und sich in einem Abstand von ungefähr zehn Jahren folgen und sich so auf die ganze Schaffenszeit des Meisters verteilen: den Altar der Hl. Familie von 1691 im Ritzingerfeld, den Hochaltar der Pfarrkirche von Sedrun aus dem Jahre 1703, den Katharinenaltar von 1713 ebenfalls im Ritzingerfeld und den Hochaltar der Pfarrkirche in Pleif aus dem Jahre 1724.

Eine Analyse der ganzen Altäre und ihres Schmuckes bis in alle Einzelheiten würde auch so noch zu weit führen. Deshalb beschränkt sich die detaillierte jeweils auf die wichtigsten Gruppen, während sie auf die übrigen nur vergleichend Bezug nimmt. Dabei hat sie bei den einzelnen Figuren auf den Körperbau, auf deren Bewegung, auf die Gewandung und das Verhältnis von Gewand und Körper zu achten.

⁵¹ Feulner [19], S. 26.

⁵² So ist der Sebastiansaltar in der Pfarrkirche von Naters (Gw. 17) deutlich als Pendant zum frühern Kreuzaltar komponiert.

⁵³ Laut Vertrag vom 25. Februar 1755 sollte der Altar nach dem Vorbild des Altars in Vals (von Anton Sigristen) hergestellt werden. Siehe Poeschel [40], Bd. 4, S. 314.

1. Ritzingerfeldkapelle, Altar der Hl. Familie, 1691 (Gw. 4, Taf. 3 u. 4).

Zur Stilanalyse greifen wir die signierte Gruppe der Hl. Familie heraus und untersuchen die drei Figuren der Reihe nach.

Der *Jesusknabe* besitzt weiche und rundlich geschnittene Glieder. Sie erheben nicht Anspruch auf naturalistische Treue, auch sind sie nicht aus anatomischem Wissen heraus geformt. Auf dem gedrunge-
nen Hals sitzt ein etwas plumper und unförmiger Kopf. Weich und dicht umwallt das Haar das Kinderantlitz. Die Augen darin stehen weit auseinander, sind nach unten geschlitzt und schläfrig verhangen. Ein Strahlennimbus steht über dem Scheitel und sendet abwechselnd zuckende und gerade Flammen aus⁵⁴.

Reich ist die Bewegung des Körpers. Der Knabe schreitet graziös dahin. In sanfter Kurve schwingt der ganze Körper mit. Der Kopf neigt sich leise seitlich zurück und wendet sich der Mutter entgegen, wobei sich die rechte Schulter senkt und die linke hebt. Mit der rechten Hand greift Jesus nach jener der Mutter, mit der linken untermalt er in rhetorischer Geste sein Plaudern. Die Eltern horchen hingebend zu. Der Neigung des Kopfes und der Senkung der rechten Schulter entspricht die Biegung des rechten Beines, und der hochgezogenen linken Schulter das gestreckte, fest aufstehende linke Bein. Das nach vorn gebogene und nach rückwärts leicht abgestellte Spielbein hat die Hüfte ein wenig nach vorn geschoben und in zartes Gegenspiel zu den Schultern versetzt. Natürliche Anmut erfüllt die stark differenzierte Bewegung des Knaben.

Das Gewand ist ebenfalls von der Bewegung erfasst worden. Eine lange, gegürtete Tunika mit halblangen Ärmeln umschliesst den Körper und lässt seinen Aufbau durchscheinen. Um die Tunika ist ein Mantelpallium gelegt, ein Tuch, das sich in geblähten Querfalten um Schultern und Brust herumdrapiert, den Rücken hinunterfällt, hinter der rechten Hüfte wieder hervorweht und wie eine Fahne über Unterkörper und Beine sich ausbreitet. Dabei schmiegt sich die untere Partie des Stoffes um das Spielbein, indem zwei tiefe Faltenrinnen die Kontur des Beines begleiten, während eine dünne Diagonalfalte vom Knie über das Schienbein läuft und dessen Umrisse verwischt. Der obere Saum dieser Mantelfahne dagegen rollt sich quirlend ein, schwingt sich wie vom Winde ergriffen über den Ansatz des Spielbeines hinweg und plätschert in der Mitte zwischen den Beinen in einer muntern Kaskade herab.

⁵⁴ Diese Art Nimbus findet sich nicht nur an den meisten Heiligen aus der Ritzwerkstatt, sondern auch an den übrigen Walliser Barockfiguren.

Die temperamentvolle Bewegung des Mantels lässt sich aus jener des Körpers nicht erklären. Eine imaginäre Gewalt von aussen hat sich des Stoffes bemächtigt. Aber unter diesem Antrieb entwickelt sich die Bewegung durchaus organisch und natürlich.

Die einzelnen Falten des Gewandes sind um die Schultern herum weich und rundlich wie luftgefüllt und wechseln in sanftem Wellenspiel. Seitlich und unten an der Tunika knittern oder überschlagen sie sich. Wo aber die Beine und der Unterkörper im Stoff sich abzeichnen, liegen breitgerundete Flächen.

Was vom Körper des Jesusknaben gesagt worden ist, gilt auch von jenem der Mutter *Maria*. Der Meister erstrebt nicht Naturtreue. Er begnügt sich mit der Darstellung des typisch Fraulichen, wobei er einem eigenen Ideal der Schönheit huldigt. Weiche, volle Züge runden das Gesicht. Augen und Nase sitzen schief darin und die abgewandte Wange ist breiter gezogen als die andere. Diese Asymmetrie fällt von der Beschauerseite her nicht auf. Man gewahrt sie nur von der Seite. Der Schnitzer erreichte mit ihr die gewollte Perspektive für die allein vorgesehene frontale Betrachtung. Denn in Wirklichkeit haben diese Figuren nicht die Tiefe und volle Plastizität, die sie vorgeben, sondern sind flach wie Hochreliefs. Die Augenbrauen senken sich von der Nasenwurzel wie Sensen über die Augen herunter, und diese blicken unter den schweren Lidern versonnen auf das Kind herab. Die Blickrichtung der beiden Augen ist nicht koordiniert. Der Blick spaltet sich und verleiht dem Gesicht einen melancholischen, beinahe gequälten Ernst. Unter dem kleinen Mund tritt das Kinn stark hervor. Der Kopf ruht auf schlankem Hals und ist vom malerischen Gelocke der dichten Haare umflossen. Sie scheiteln sich in der Mitte, bauschen sich an den Schläfen wellig nach hinten und ringeln sich in Haarschlangen um Hals und Schultern. An den weichen Händen spreizen sich die Finger, indem Mittel- und Ringfinger sich paaren, die andern geziert nach aussen stehen.

Der ganze Körper schwingt in einer Gegenkurve zu der des Jesusknaben. Der Kopf neigt sich seitlich nach vorn und der Blick sucht den des Kindes. Dieser Drehung gibt auch die Schulter leise nach. Die Hände gleiten in dieselbe Richtung, indem die Linke nach der Hand des Knaben greift und die Rechte den Saum des Mantels an sich rafft. Wie beim Jesuskind entspricht der gesenkten Schulter wieder das gekrümmte Spielbein und der gehobenen das gestreckte Standbein. Dabei setzt sich das Spielbein in einer unnatürlichen Gespreiztheit seitlich ab. Im Verhältnis zum Standbein ist es weiter nach vorn gestellt als beim Kinde und zieht die entsprechende Hüfte nach sich. Dadurch zeichnet sich die horizontale Gegenbewegung des Unter-

körpers von der des Oberkörpers deutlicher ab als bei Jesus, und sie wird durch das Gegenspiel von Händen und Füßen noch unterstrichen. So ergeben sich zwei gegensätzliche Drehungen der Körperachse.

Maria trägt zwei Tuniken und einen Mantelwurf. Dazu weht ein Schleier vom Kopf herab, und Schuhe bedecken die Füße. Die obere Tunika besitzt kurze, weite Ärmel mit geknöpften Manschetten und fließt bis auf den Boden herab, wo sich der Saum in röhrenförmige Falten legt. Unter den Ärmeln dieses Gewandes erscheinen die langen und engen Ärmel einer untern Tunika. Vom Busen herab vergabeln sich am Obergewande dünne Falten in den Gürtel hinein. Von hier fällt der Stoff schwer und wie durchtränkt herab und lässt wie beim Jesusknaben die Beine durchscheinen, während knitterig steile Faltenstege den Umriss des Spielbeines begleiten, eine Diagonalfalte dessen Schienbein überquert, und eine einzige breite Faltenbahn den Verlauf des Standbeines andeutet.

Anders als beim Kind ist der Mantel um den Körper geführt. Er umkreist ihn nur an den Hüften und lässt die Schultern frei. Die beiden Enden kommen vorn zusammen. Der eine Zipfel bauscht sich über den rechten Ellbogen Mariens und wird von diesem an den Leib gepresst, den anderen rafft die rechte Hand empor. So erhält der Mantel einen natürlichen Halt. Unter dem rechten Handgelenk in der Mitte des Körpers berühren sich die beiden Säume beinahe, weichen nach unten auseinander und rollen sich zu knitterigen und luftigen Faltendüten ein. Das Auseinandersprühen des Mantels in der Mitte und die quirlenden Faltendüten sind bei Maria ebenso wenig wie bei Jesus von der Körperbewegung aus motiviert. Sie folgen wiederum einem Antrieb von aussen.

Der Kopfschleier bedeckt wie ein Häubchen das Hinterhaupt. Auf einer Seite flattert er faltig auf die Achsel herab, staut sich, läuft wie ein Brustlatz zur andern Achsel hinüber und ergiesst sich über Oberarm und Brust. Auf der andern Seite wird er zu einem schmalen, gedrehten Tuchstreifen reduziert, der über die Schulter fallend diagonal in den Hüftgürtel hinein verläuft.

Die Madonna übertrifft alle Figuren des Altars an Feinheit Weiche Anmut und Eleganz im Linienfluss von Körper und Gewand zeichnen sie vor ihnen aus.

Im *hl. Josef* ist ein vierschrötiger und linkischer Bauer gezeichnet mit kantigem, bartumrahmtem Gesicht und knöchigen Händen und Füßen, dessen Kopf auf einem gedrungenen, von Adern durchzogenen Hals ruht. Die Asymmetrie, die schiefe Augen- und Nasenstellung charakterisieren auch sein Gesicht. Die seitlich gescheitelten Haare

sind kürzer als bei Maria und Jesus, rollen aber in ähnlich weichen und kompakten Wellen von den Schläfen zurück und in den Nacken hinab. Die auf die Brust gelegte Rechte zeigt dieselbe Spreizung der Finger wie Mariens rechte Hand.

Der Körper schwingt in paralleler Kurve zu Jesus und gegensätzlich zu Maria. Der Kontrapost von Stand- und Spielbein hat zu den einwärtsgedrehten Schultern das gleiche Verhältnis wie bei Mutter und Kind. Das Haupt neigt sich dem Kinde zu. Ein neues Bewegungsmotiv ist in den Handgebärden angeschlagen. Die rechte Hand legt sich ergeben auf das Herz, die linke trägt eine Lilie. Wenden sich bei Maria beide Hände in der Richtung des Kopfes und des Oberkörpers, sind bei Jesus, seiner Mittelstellung entsprechend, die Hände beidseitig ausgebreitet, so bewegen sich bei Josef beide Arme im Gegensatz zu Kopf und Schulter nach aussen.

Im Gewande unterscheidet sich der hl. Josef nicht wesentlich von Jesus und Maria. Eine gegürtete Tunika mit umgelegtem Kragen und langen, umgestülpten Ärmeln reicht wie beim Kinde bis an die Knöchel. Ähnlich wie bei Maria umschlingt den Körper ein Mantel, nur werden die beiden Stoffenden hier vom rechten Ellbogen allein seitlich festgehalten, indem sie ähnlich wie bei Maria sich über ihn bauschen und unter ihm auseinander wehen.

Auch das Verhältnis vom Gewand zum Körper gestaltet sich entsprechend. Das herausgebogene Spielbein wird ebenfalls in jener charakteristischen Weise vom Stoff der Tunika und ihren steilen, gekniterten Faltenstegen umfassen. Doch stimmt der scheinbare Verlauf mit seinem wirklichen Verlauf überein, wie ihn der nackte Fuss erraten des Beines, wie ihn die Faltenzüge glaubhaft machen wollen, nicht lässt. Diese Entgleisung offenbart, dass der Meister nicht von innen heraus, auf Grund anatomischen Wissens, sondern in Anwendung angelernter Rezepte und Formeln seine Figuren gestaltet hat⁵⁵.

Jesus, Maria und Josef sind, wie mehrmals angedeutet wurde, durch Bewegung und Gebärde miteinander zu einer Gesamtkomposition verbunden. Über der Gruppe schwebt die Heiliggeisttaube und schliesst die Komposition nach oben formal ab. Die Komposition wurde allerdings nicht von Johann Ritz erfunden. Sie lässt sich auf einen Rubensstich zurückführen⁵⁶. Die Übereinstimmungen in der

⁵⁵ Daneben zeigt Johann Ritz freilich auch eine erstaunliche Naturbeobachtung in der Gestaltung der nackten Körperteile. Siehe Gw. 6, 34, 49, 51 : Die Kruzifixe, ferner Gw. 15 und 17 : Hl. Sebastian auf dem Capetsch und in Naters.

⁵⁶ Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett H 5 : Hl. Familie, betitelt : *Et erat subditus illis*. Bezeichnet : *P. P. Rubens pinxit. S. (chelte)a Bolschwert fecit. Gillis Hendicx excud. Antuerpiae cum privilegio*. Für die Auffindung bin ich Frau Dr. Margarete Pfister-Burkhalter, Basel, zu Dank verpflichtet.

Gesamtkomposition und in Einzelheiten, wie z. B. Maria den Jesusknaben an der Hand führt, wie sich beide im Blick begegnen, und wie Maria mit der rechten Hand auf die linke Seite nach dem Mantel greift und ihn zierlich emporrafft, ist verblüffend. Da uns aus dem Wallis keine so frühe Gruppe der Hl. Familie bekannt ist, ercheint die direkte Benützung der Vorlage durch Johann Ritz sehr wahrscheinlich.

Johann Ritz hat aber das Vorbild keineswegs sklavisch kopiert. An Stelle der Rubenschen Tiefenbewegung tritt das flächige Nebeneinander im Altarschrein. Die Physiognomie wird umgeprägt. Die Gewänder bekommen einen andern Schnitt. War ihre Bewegung bei Rubens in barocker Weise durch jene des Körpers motiviert, folgt sie bei Ritz in manieristischem Wollen einem von aussen kommenden Gesetz der schönen Linie. Ferner zeugen bei Johann Ritz die mehrfach geschickte Verwendung von Parallelen und die schönlinigen Diagonalen, die durch die verlängerten Armlinien der beiden Eltern entstehen und sich im Jesusknaben als dem formalen und geistigen Mittelpunkt schneiden, von gekonntem und überlegtem Gestalten in der Komposition.

Die drei Gestalten stehen gleich spätgotischen Schnitzfiguren in einem flachen Schrein; nur selten hat Ritz in die Mitte des untern Altargeschosses eine ganze Gruppe gestellt⁵⁷. Wie viele spätgotische Figuren wirken sie von der Seite gesehen ausgesprochen flächig. Es fehlt ihnen die Standfestigkeit und richtige Ponderation. Sie drohen das Gleichgewicht zu verlieren und vornüber zu stürzen. Ihre von der Schauseite her wahrgenommene Körperlichkeit und Tiefe entpuppt sich als raffiniert erzeugte Illusion.

2. Sedrun, Pfarrkirche, Hochaltar, 1703 (Gw. 26).

Aus dem Verein der Figuren betrachten wir die Assunta, die Hermenengel, die Apostel Petrus und Paulus und die Putten.

Marias (Taf. 17 b) überschlonker Körper ist nach gleichen Prinzipien gestaltet wie im Ritzingerfeld. Ein ovaler, von duftigen Haarwellen umspielter Kopf mit kleinem Mund und schmaler Nase ruht auf hohem Hals. Wie im Frühwerk scheidet sich das Haar in der Mitte, fliesst an den Schläfen zurück und gleitet in schlängelnden Strähnen über die Schultern hin. Aber es wirkt aufgelockter und gelöster als dort. Auch hier ist die vom Beschauer abgekehrte Gesichtshälfte breiter und flacher geformt als die vordere. Nase und Augen sitzen ebenso schief unter den herabgezogenen Sichelu der Augenbrauen. Die Unterarme sind

⁵⁷ Siehe Gw. 17: Martyrium des hl. Sebastian in Naters. — Gw. 23: Schutzmantelmadonna in Töbel-Burgen.

dünn, die Hände zart. Wie wenig sich Johann Ritz um anatomische Genauigkeit kümmert, zeigen die innern Handflächen, welche durch wenige Kerben skizziert werden.

Stärker als im Ritzingerfeld spielt der Kontrapost. Die rechte Schulter senkt sich tiefer gegen das weit herausgebogene Spielbein zu. Ihr entsprechend fällt der Arm herab, während er auf der andern Seite emporgestreckt wird. Der Kopf neigt sich in seliger Verzückung seitlich zurück. Zu ihm im Gegenspiel drehen sich die Schultern samt den sehnstüchtig ausgebreiteten Armen nach rechts, während die Hüfte wieder auf die linke Seite zurückschwenken. So entsteht eine dreifach wechselnde Bewegung der Körperachse. Beschrieben im Ritzingerfeld alle drei Körper sachte Bogen, schwingt dieser in einer sanften S-Kurve. Wie schwebend schreitet Maria auf den Wolken dahin. Dabei stellt sie die Füße gespreizt, beinahe in rechtem Winkel zueinander ab.

Eine auffallende Entwicklung hat das Gewand durchgemacht. Wie im Ritzingerfeld wallt eine gegürtete Tunika auf die Schuhe hinab, wobei sich die Falten vom Busen in den Gürtel hinein vergabeln. An den Ellbogen sind die weiten Ärmel zu Manschetten umgestülpt. Ähnlich wie im Ritzingerfeld bilden sich die Faltenumrisse am Spielbein. Aber haben dort die Gewänder in breitgerundeten Flächen und weichen Falten den Körper umschlossen, lösen sie sich hier vom Körper der Assunta und legen sich in unzählige tiefe, steile Falten mit scharfen Gräten. Lanzett- und dolchförmige Mulden graben sich in den Stoff, wie sie das Ritzingerfeld nicht gekannt hat. Dafür sind die rundlichen und geblähten Falten des Frühwerks verschwunden. Die Linien und Umrisse verflüchtigen sich und zucken wie unstete Flammen über das farbenfrohe Bild dahin.

Im Mantel offenbart sich der Fortschritt in besonderm Masse. In stürmischem Fluge umkreist er die Gestalt. Der zähe Fluss der frühen Falten hat sich in ein energisches Drängen verwandelt. Von einem seitlichen Knoten sprühen die beiden Mantelteile auseinander. Dabei entfaltet sich der vordere zu einem Dreieck mit oben und unten eingerollten Säumen, steigt auf der andern Seite hinter dem Arm wie ein Wasserspiel nach oben, umflattert wie eine Fahne den Kopf und gleitet schliesslich in einer S-Kurve über die Schulter herab und zurück zum Ausgangspunkt, dem Knoten. Unten wehen die beiden Mantelenden wie Flügel von den Beinen weg. Putten halten sich darin und schweben mit Maria empor. Der Antrieb der ganzen Bewegung liegt wiederum ausserhalb der Figur. Es scheint, als werde der Mantel von einem Windstoss erfasst und hochgehoben.

Das Motiv des fliegenden Mantels, der Kopf und Oberkörper in einem Oval umrahmt, hat Johann Ritz schon in den frühen Werken verwendet⁵⁸. Es hat seinen Ursprung in der Antike, in Hellenismus und römischer Kunst, wiewohl letztere es an die Renaissance und den Barock weiter gab⁵⁹. Ritz seinerseits konnte es der Assunta auf dem Hochaltar des Ritzingerfeldes abschauen⁶⁰.

Die charakteristischen Stilmerkmale der Assunta von Sedrun, sowohl die beharrlichen als auch die fortschrittlichen, gelten *mutatis mutandis* auch für die übrigen Figuren des Altars. Es genügen deshalb einige Hinweise auf deren besondere Eigenart, um die Kennzeichnung des Stiles zu vervollständigen.

Die frauenhaften *Engel* (Taf. 16 u. 20) über dem Gebälk stehen der Madonna in Gebärde, Ausdruck und Gewandung besonders nahe. Sie zeichnen sich durch noch üppiger gelocktes Haar aus, das über der Stirn und an den Schläfen weit hervorquillt und das Antlitz wie eine Gloriole umfängt. Einige tragen über der Tunika knappe Jacken, die wie die Mäntel an den Frühwerken in der Mitte unter dem Gürtel auseinanderwehen, deren Säume aber nicht eingerollten Düten, sondern quirlenden Strudeln gleichen. Am Hals sind diese Jacken mit umgelegten Kragen versehen und geöffnet, und die kurzen, weiten Ärmel sind zurückgekrempelt. Die charakteristischen Kragen und Ärmel sowie die lebhaft erregten Säume finden sich auch an andern Figuren dieses Altars.

Neben dem Altartisch tragen *Hermenengel* (Taf. 20) die Leuchterbank. Der Reichtum des Bewegungsspiels in der dreimaligen Richtungsänderung der Körperachse verleiht auch diesen zarten Jünglingen liebliche Anmut. Ihr Achsenreichtum unterscheidet sich von jenem der Assunta dadurch, dass hier beide Arme, der Drehung der Schultern folgend, nach der nämlichen Seite greifen und so zum Kopf in Gegensatz treten. Die beiden Halbfiguren, die auf Akanthusvoluten ruhen, fügen sich kompositionell mit natürlicher Grazie ungezwungen in ein Viereck ein. Oben wird es durch die polsterartige Draperie begrenzt, mit wel-

⁵⁸ Gw. 4 : Hl. Martin zu Pferd, Ritzingerfeld. — Gw. 8 : Gottvater auf dem Antoniusaltar in Schmidigenhäusern. — Gw. 13 : Gottvater und hl. Georg in der Wandfluh. — Gw. 17 : Assunta in Naters.

⁵⁹ Z. B. Rom, Ara Pacis, Eingangswand links, Relief der Göttin Tellus : Die Göttin der Luft des Festlandes und Göttin der Meeresluft : Urbild der um Kopf und Oberkörper fliegenden Madonnenmäntel. Dazu vergl. etwa Annibale Carracci, Polyphem und Galatea. — Fries des Kaisers Trajan am Konstantinsbogen : Reiter mit fliegendem Mantel : Genauere Urbild der in Anm. 58 genannten Reitermäntel und jener des Gottvaters.

⁶⁰ I. Kapitel und II. Kapitel, C. — Die Madonnenmäntel konnten sehr wohl auch durch Rubensstiche vermittelt worden sein. Vergl. Rosenberg Adolf, *P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart u. Leipzig, 1905, S. 175 (*Klassiker der Kunst*).

cher der Kopf die Last stützt, auf den Seiten durch die Flügel, den ebenfalls stützenden äussern, der Mensa abgewandten Unterarm und die in die Senkrechte einbiegende innere Hand, unten durch die Linie, welche sich durch das untere Ende einer schräg geführten Draperie und die Fingerspitzen der innern Hand ziehen lässt. In diesem Viereck herrschen die Diagonalen. Sie werden durch den über den Körper greifenden innern Arm und die zu ihm parallel verlaufende vertikale Kopfachse hervorgehoben, die ihrerseits annähernd senkrecht auf den Schrägen der Schultern und der untern Draperie stehen. Dieser Parallelismus mehrerer Körperlinien, die auf andern senkrecht stehen, fällt besonders auch an der Halbfigur Gottvaters im Giebelmedaillon des gleichen Altars auf. Das Motiv des diagonal geführten Armes, das schon bei Maria am Altar der Hl. Familie im Ritzingerfeld festgestellt worden ist, findet sich an diesem Altare ausserdem noch an den beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus. Wie alle seitlichen Figuren des Altars sind die beiden Hermenengel symmetrisch aufeinander bezogen, indem sie einander die Köpfe zuwenden und Körper und Arme von einander abdrehen. Bei beiden verdicken sich die entblössen Unterarme rapid gegen die Ellbogen. Noch gezielter als bei der Madonna am Altar der Hl. Familie im Ritzingerfeld spreizen sich die Finger in der dort beschriebenen Weise, die sich an den andern Figuren des Altars, besonders an den beseelten Händen der Apostel, wiederholt. Das direkte Vorbild dieser Hermenengel fand Johann Ritz am Antoniusaltar von 1683 auf dem Biel in Münster, von wo er sie mit geringen ikonographischen und formalen Abwandlungen übernimmt ⁶¹.

Die Männergestalten haben sich gegenüber dem hl. Josef im Ritzingerfeld verfeinert. Die lebensgrossen Figuren der Apostelfürsten *Petrus und Paulus* (Taf. 18 u. 19) an den Flanken des untern Geschosses stehen an Weichheit und Eleganz der Bewegung nur wenig hinter der Assunta und den Engeln zurück. Dennoch spricht männliche Kraft aus den knöchigen Gesichtern, den nervigen Händen und den knorrigen Füßen. Der hl. Petrus trägt den typischen Schwall von Lockenkringeln um den Kahlkopf, welche der Schnitzer mit dem Bohrer herausgearbeitet hat. Ein kurzer Vollbart umwölkt Kiefer und Kinn. Die gewohnte Asymmetrie fehlt diesem Gesichte ⁶². Dem hl. Paulus fliessen die seidig glänzenden Haare in horizontalen Wellen um den Kopf, so dass die Ohrmuscheln freistehen. Sozusagen parallel zum Haupthaar weht ein wallender langer Bart zur Seite, in Gegenrichtung zum Kopfe selbst.

⁶¹ I. Kapitel und II. Kapitel, C.

⁶² Sie kommt überhaupt an den knorrigen Männergesichtern weniger zum Ausdruck als bei den Gesichtern der Jünglinge und Frauen.

Ähnlich werden Haare und Bart von Gottvater im Giebelmedaillon getragen. Es wirkt in ihnen die gleiche horizontale Schwungkraft wie in den kreisenden Gewändern. An den Männerhänden und -füßen überrascht die Modellierung, die auf feiner Naturbeobachtung beruht und kein Äderchen übersieht. Die nervös gespreizten Finger atmen Leben. Dennoch sind Hände und Füße kaum aus der anatomischen Kenntnis des Aufbaus heraus gestaltet, da die Naturtreue bei den Händen auf den Rücken und bei den Füßen auf die Ristseite beschränkt ist. Die Handflächen zeigen dagegen die gleiche summarische Behandlung wie jene der Assunta, und die Gelenke sind flach und zusammengedrückt, während die Knöchel und Fersen der Füße ungestalt erscheinen. Die Füße sind dabei unnatürlich voneinander gespreizt und auf den Boden platt hingepflanzt, so dass sie im Profil merkwürdig geknickt aussehen. Was die Bewegung betrifft, so beschreibt die Gestalt des hl. Petrus eine S-Kurve, die des hl. Paulus einen einfachen Bogen, und bei beiden verschrauben sich die Körper in üblicher Weise. Gottvater ist durch einen schroffen Richtungsgegensatz von Kopfprofil und Körperfront gekennzeichnet.

In der Gewandung unterscheiden sich die beiden Apostel nur durch die Art den Mantel zu tragen von den bereits besprochenen Figuren. Beim hl. Petrus bedeckt er die linke Schulter und fast den ganzen diagonal geführten Arm, der ihn seinerseits an den Leib presst. Er fällt über den Rücken hinab und kommt an der rechten Hüfte wieder nach vorn, wo er von der diagonal über den Leib greifenden Linken erfasst wird. Beim hl. Paulus liegt der Mantel wie ein Schal auf beiden Schultern, fällt zwischen Körper und Arme hinab, indem er diese bedeckt und umschlingt, und umfächert mit dem von hinten nach vorn wehenden Teil Hüfte und Beine. Bei Gottvater im Giebelmedaillon ist das Manteltuch zwischen Weltkugel und Brust eingeklemmt, steigt über die rechte Achsel empor und flattert wie eine breite Fahne über dem Kopf auseinander. So haben die Mäntel jedesmal einen natürlichen Halt. Ihre Bewegung aber wird wie stets durch einen Antrieb von aussen verursacht.

Viele *Putten* (Taf. 16) bevölkern den Altar. Sie wiegen sich graziös auf den Gesimsen oder gucken lieblich aus den Akanthusranken, aus deren Blättern und Stielen sie wie zarte Blumen herauswachsen. Mit selbstverständlicher Anmut schmiegen sie sich in die S-Kurven hinein, indem sie ihre kugeligen Körperchen und weichen Glieder nach Herzenslust drehen und wenden wie Najaden im sprudelnden Wasser. Stumpfnäschen und pausbackige Wangen verleihen den Engelchen kindlichen Reiz. Dünn sind ihre Ärmchen, keulenförmig verdickt die

Knie. In den getürmten Haartrachten messen sie sich mit den erwachsenen Geschwistern, übertreffen aber manche von ihnen durch die Kühnheit der Bewegung und die Verschraubung des Körpers. Die auf den Gesimsen ausruhenden Putten tragen kurze Kleidchen, deren Säume sich über den Knien stauen und falten. Die Rankenputten sind nackt bis auf einen schmalen Tuchstreifen, der Unterleib und Beine umspielt. Für die Putten besass Johann Ritz eine besondere Vorliebe und ein vortreffliches Geschick, schnitzte er doch die sprühenden Akanthusspiralen mit den darin tummelnden Kindern aus einem Holzstück.

Alle Figuren des Altars, im besondern die Männer, beseelt eine lyrische Innigkeit. Sie sinnend weltentrückt und versunken vor sich hin. Keine lächelt, nicht einmal die Kinderengel. Melancholischer, bisweilen beinahe gequälter Ernst breitet sich über die Gesichter aus.

Auch diese Figuren sind einansichtig und nur scheinbar rundplastisch, in Wirklichkeit aber flach und unsichern Standes.

3. Ritzingerfeldkapelle, Katharinenaltar, 1713 (Gw. 38, Taf. 24).

Die Titelheilige *Katharina* ist das Werk des siebenundvierzig Jahre alten Künstlers. In Prunkgewänder gehüllt, ein Schwert in der Rechten, die Siegespalme in der Linken, steht die gekrönte Jungfrau und Märtyrin neben dem zerbrochenen Rad und blickt aus dem Himmel der sternübersäten Altarnische auf den Beschauer herab.

Die Gestaltung des Gesichtes, der Haare und der Glieder hat sich gegenüber den Sedruner Heiligen kaum geändert. Der Körper ist zwar kräftiger gebaut als jener der Assunta in Sedrun, die Arme zeigen dagegen die gedrungene Form der dortigen Hermenengel.

Der Reichtum der Körperachsen charakterisiert auch diese Figur. Katharina blickt mit dem seitlich nach vorn gesenkten Kopf schräg über die vorgeschobene linke Schulter hinweg. Beide Arme schwenken in schroffer Gegenbewegung auf die andere Seite. Dabei zieht der linke die typische Diagonale über den Leib und biegt die Hand mit den gespreizten Fingern zierlich nach unten, ähnlich wie es an den Hermenengeln in Sedrun geschieht. Zu den Schultern und Armen im Gegenspiel schiebt sich das rechte Bein nach vorn und zieht die entsprechende Hüfte nach sich. Das Gewoge der Gewänder verwischt aber die Klarheit der Bewegung und die Konturen der Beine. Die Verschraubung des Körpers ist in einer bisher unerreichten Masse gesteigert. Sie verleiht der seelischen Erregung sinnenfälligen Ausdruck. Dazu gesellt sich im vertikalen Sinn die sanfte S-Kurve, welche die stolze Grandezza der Königstochter mildert.

Von der leidenschaftlichen Bewegung ist auch das Gewand erfasst worden. Um die lange Tunika und die brokatene Dalmatik fliegt in stürmischer Rotation der Mantel. Wie beim hl. Petrus in Sedrun bedeckt er die linke Schulter und den Oberarm, von welchem er an die Brust gedrückt wird. Von hier schwingt er sich um den Rücken herum und weht mit solcher Heftigkeit auf der andern Seite hervor und vorn über beide Beine hinweg, dass er das Schwergewicht überwindet und des Haltes durch die Hand nicht mehr bedarf, die ihn am Saum leicht nur berührt. So verläuft die Bewegung organisch, erhält aber den Antrieb auch hier von aussen. Selbst die einzelnen Falten sind von einem eigenwilligen Leben erfüllt. Sie brechen sich in wilden Wellen, nehmen kantige und unregelmässige Umrisse an und durchfurchen in spärlichen tiefen Gräben die Stoffmassen. Auch hier überschlagen sich die Säume, aber nicht zu den langen Stoffdüten des Frühwerkes, noch zu den rieselnden Quirlen der Sedruner Engel. Im raschen Flug des kreisenden Gewandes haben sich hier jene Düten gleichsam aufgerollt, so dass die Säume flattern.

In der Gesamtkomposition dominiert die Horizontale. Sie wird betont durch den Mantel, durch die Verschraubung des Körpers, die beiden Unterarme und die von den Schläfen und Wangen zurückfließenden Haarwellen.

Den frühern Werken gegenüber ist die Entwicklung gekennzeichnet durch eine Steigerung des Pathos und der Bewegung und eine Vergrößerung und Vereinfachung der Falten.

Dem Rhythmus der Bewegung und der Melodie der Linien verbindet sich die Harmonie der gedämpften alten Fassung aus Gold, Silber und Lasurfarben und vollendet den Reiz der weltentrückten Gestalt.

Die Stilmerkmale der hl. Katharina eignen auch den andern Figuren des Altars. Der hl. Andreas mit dem energisch seitwärts nach hinten geworfenen Kopf und dem im Gegensinne wehenden langen Bart übertrifft an Temperament selbst die hl. Katharina. Die knorrigen und so eigentümlich abgestellten Füße treten an ihm und am hl. Johannes noch deutlicher als an den Sedruner Apostelfürsten zu Tage. Auch diesen Altar bevölkern die charakteristischen Putten.

4. Pleif, Pfarrkirche, Hochaltar, 1724 (Gw. 68).

Wir vergleichen die beiden Apostel *Petrus und Paulus* (Taf. 29), welche vor den Säulen des untern Geschosses stehen, mit jenen des Sedruner Hochaltars, da der Stilvergleich zwischen ikonographisch übereinstimmenden Figuren für die Erkenntnis der Stilentwicklung

besonders fruchtbar ist. Dabei beziehen wir jedoch die vorangegangene Stufe des Katharinenaltars im Ritzingerfeld in die Untersuchung ein.

Gegenüber den geschmeidigen Sedruner Aposteln, wo Körper und Gewand in weichem Fluss sich bewegen, erscheinen die Pleifer, besonders der hl. Paulus, derb und vergrößert, ähnlich den Figuren am Katharinenaltar im Ritzingerfeld. Der hl. Petrus trägt den gekrausten Vollbart und den Schwall der Lockenkringel um den Kahlkopf, dazu die traditionelle Stirnlocke. Beim hl. Paulus weht der lange Bart nicht wie in Sedrun zur Seite, sondern wallt beinahe schlaff auf die Brust herab, und die Haare beginnen sich im Gegensatz zu den horizontalen Haarwellen des Sedruner Paulus über der Stirn und über den Ohren aufzubauchen wie an den Engelsjünglingen in Sedrun. Diese Ruhe in Bart und Haaren passt zur frontalen Haltung des Kopfs. Wie gewohnt stehen die Augen schief im Antlitz⁶². Im übrigen fehlt auch diesen Gesichtern wie den Sedruner Aposteln die übliche Unregelmässigkeit. Die Gebärde stimmt vor allem bei den beiden Paulusgestalten überein. Auch in Pleif sind die Hände bis in die Fingerglieder hinein lebendig modelliert und besitzen die typische Spreizung der Finger. Aber den feinnervigen Händen der Sedruner Apostel gegenüber erscheinen sie hart und grob wie Bauernhände und hinter ihren Wurzeln verdicken sich die Arme zu schnell und unnatürlich. Auch die Handballen sind hier summarisch skizziert, die Füße noch knorriger und stämmiger, und der unorganisch gebrochene Übergang von den Fersen zu den Waden fällt beim hl. Paulus der starken Spreizung der Füße wegen besonders in die Augen.

In der ganzen Erscheinung sind die Apostel von Pleif gedrungener und robuster. Das Gegenspiel von Körper und Gliedern hat an Feinheit und Liebreiz eingebüsst. Der hl. Petrus schreitet zwar behender voran, und der Kopf neigt sich entschiedener gegen die vorgeschobene Achsel als beim Vorbild in Sedrun. Dennoch erreicht er nicht dessen Eleganz und Schönlinigkeit, die dort vom Fluss der Falten unterstrichen wird. Der Richtungsgegensatz zwischen Kopf und Armen wird dadurch vermindert, dass der diagonal geführte Arm sich nur wenig über den Oberkörper schiebt. Beim hl. Paulus erreicht die Frontalität einen für Johann Ritz beinahe befremdenden Grad. Bei ihm neigt sich der Kopf fast unmerklich zur Seite gegen die schwach herausgebogene Schulter. Nur im Gegensatz von Kopf und parallel geschalteten Händen spielt noch das typische Motiv. Dagegen spürt man nur einen schwachen

⁶² Durch die Renovation ging jene charakteristische Doppelrichtung des Blickes verloren, die dem Gesicht bei Ritz den Ausdruck innerer Gespaltenheit und Problematik verleiht.

Kontrapost zwischen Spiel- und Standbein. Nur an der Biegung des Knies vermag man das gelockerte Bein vom belasteten zu unterscheiden, denn beide Füße sind soweit nach aussen gedreht, dass sie im Profil erscheinen. Dieses breitspurige Hinstehen verleiht der Gestalt nach unten eine scheinbar basishafte Standfestigkeit. Betrachtet man aber die Figur von der Seite in ihrer unwirklichen Flächigkeit, so verliert man das Vertrauen in ihre Sicherheit.

Die frontale Flächigkeit wird durch die breit ausladenden Gewandpartien an den Hüften gesteigert. Beide Apostel tragen die gegürtete Tunika, wobei sich der Stoff um das Spielbein in die charakteristischen Falten legt. Beinahe gleich wie in Sedrun umschlingt der Mantel ihren Oberkörper, indem er bei Petrus eine, bei Paulus beide Schultern einhüllt. Um den Unterkörper bewegt er sich freilich anders. Beim hl. Petrus breitet er sich wie ein Schurz darüber und statt von der linken Hand gehalten zu werden, hängt er mit einem langen flatternden Zipfel über den linken Ellbogen bis an die Knie herunter. Beim hl. Paulus umfährt er diagonal und breitflächig die Hüfte. Bei beiden sind die Mäntel massvoll bewegt wie in Sedrun, aber viel stoffreicher als dort, so dass die Körper darin versinken. Die lanzettförmigen Einbuchtungen beleben auch hier die Oberfläche, und die Säume überschlagen sich wie Wellen, die jenen an der hl. Katharina im Ritzingerfeld gleichen. Entzückte in Sedrun die organische Schönlinigkeits der langen Falten, so stört hier besonders am hl. Paulus ihr hartes und unorganisches Aufeinanderstossen das Auge. Der gestraffte Zug ist einer schlaffen Müdigkeit gewichen, die zur hl. Katharina im Ritzingerfeld in einen noch schroffern Gegensatz tritt.

Auch diese Apostel sind von einer träumerischen Innigkeit be-seelt, die sie trotz des Qualitätsabfalls noch immer über den Durchschnitt der Werkstattarbeiten emporhebt.

Bewegter und verschraubter sind die übrigen Figuren, St. Vincentius, der hl. Josef und der hl. Antonius von Padua. Der Titelheilige Vincentius schwenkt die Arme, obwohl er in der Mittelnische steht, in starkem Gegensatz zum seitlich nach vorn geneigten Kopf; die diagonal über den Leib gestreckte Linke hält ein Buch. Das Jünglings-gesicht zeigt Augen und Nase wie üblich schräggestellt und die Wangen verzogen. Es wird vom lockigen Haarschwall umspielt. So fehlt auch an diesem Altare keines der charakteristischen Stilmerkmale des Johann Ritz.

Die Entwicklungslinie führt von den Sedruner Aposteln über die hl. Katharina im Ritzingerfeld nach Pleif. Gegenüber dem leidenschaftlichen Schwung der Gewänder und der energischen Körperver-

schraubung der hl. Katharina ist hier eine verklarte Stille eingetreten. Das Agitato des Lebenszenites verströmt sich im besinnlichen Ritardando des Alters.

5. Zusammenfassung.

Als Zusammenfassung der an den vier Altären gemachten Beobachtungen können folgende Kennzeichen Ritz'schen Stiles hervorgehoben werden : Verzogene Gesichter mit schiefer Nase und nach aussen gesenkten Augen, die eine sanfte Schwermut ausdrücken ; kunstvoll aufgesetzte Haartrachten ; vor allem eine starke Verschraubung des Körpers im horizontalen und ein sanftes Schwingen desselben im vertikalen Sinne, wobei sich der Körper in die von aussen erzwungene Bewegung frei und natürlich fügt ; die beiden Arme schwenken sehr oft im Gegensatz zum Kopf auf die nämliche Seite, wodurch das Lieblingsmotiv der diagonal über den Leib greifenden Hand entsteht, die ein Buch hält oder den Mantelsaum erfasst ; zwei entsprechende Seitenfiguren bewegen sich dabei meistens im Gegensinn und symmetrisch zueinander ; bei Mittelfiguren, denen eine frontalere Haltung entspricht, laden die Arme bisweilen beidseitig aus ; pretiös spreizen sich die Finger, indem Ring- und Mittelfinger zusammentreten, die übrigen aber zierlich abstehen ; die nackten Männerfüsse stehen, in den Gelenken gleichsam nach hinten geknickt, bald auf dem Boden, bald schreiten sie in beschwingtem Gang dahin ; in der Behandlung des Nackten, z. B. in den Handrücken und Fussristen, offenbart sich eine lebendige Naturtreue, aber ihre Beschränkung auf gewisse Partien bekundet den Verzicht auf anatomisch genaue Durchmodellierung des Gesamtkörpers⁶⁴.

Die Stärke des Meisters liegt in der Gestaltung des Gewandes. Tuniken mit umgelegten, offenen Kragen sind sehr häufig. Um sie kreisen die Mäntel in mannigfaltigen Bahnen, wobei sich die Säume einrollen und überschlagen. Ihre Bewegung wird von einer imaginären Kraft von aussen angetrieben. Unter diesem Antrieb entfaltet sich aber der Faltenfluss organisch und natürlich.

Die Proportionen der Figuren verändern sich auf dem gleichen Altar nach Bedürfnis, wie es die Dekoration der Architektur fordert⁶⁵. Die Figuren setzen eine frontale Begegnung voraus. Dann erscheinen sie vollplastisch und stabil, in Wirklichkeit aber sind sie flach und schmal wie spätgotische Schreinfiguren und von labiler Unsicherheit im Stehen und Schreiten.

⁶⁴ Vergl. Anm. 55.

⁶⁵ Siehe II. Kapitel, F.

Damit sind die Konstanten im Stile des Johann Ritz aufgezeigt. Seine künstlerische Handschrift entwickelte sich aber in den vierzig Jahren des Schaffens vom befangenen Duktus der Frühzeit zum gerundeten Schwung der Reife und endet in der beinahe zittrigen Müdigkeit des Alters. Hafteten die Gewänder anfangs noch ruhig und weichgefaltet in gerundeten Flächen am Körper, so befreien sie sich bald darauf von ihm, falten sich lebhafter zu zahlreichen tiefen Rinnen und scharfgrätigen Stegen, bilden teils lange Furchen, teils lanzettförmige Mulden, und umrauschen in drängendem Strom den Körper. Im dritten Jahrzehnt gelangt das Pathos und der Schwung zur höchsten Steigerung. Zugleich verhärten und vergrößern sich die Falten und verraten, dass die vielen Figuren in schnell und sicher geführten, grosszügigen Hieben aus dem Holz herausgearbeitet worden sind. Im letzten Werk legt sich die Leidenschaft. Erhabene Ruhe breitet sich aus, die am hl. Paulus von Pleif entfernt an die Grandezza des Moses Michelangelos erinnert.

In dieser Entwicklung erhält sich aber der Grundcharakter des Stils mit der nämlichen Gesetzlichkeit, mit der das Temperament hinter der seelischen Entwicklung des Menschen steht.

Die beschreibenden Worte werden freilich nie den adäquaten Ausdruck dessen erreichen, was das Auge wahrnimmt ; sie können höchstens Diener und Führer sein für die Betrachtung des Kunstwerkes selbst.

F. Der Architekturstil

Die nachfolgende Charakteristik der Altararchitektur des Johann Ritz beruht nicht wie jene des Figurenstils auf einigen ausgewählten Werken, sondern auf dem Gesamtwerk ; denn der Meister baute sozusagen jeden Altar anders auf, so dass aus einzelnen Werken kein gemeinsamer Nenner für die übrigen gefunden werden könnte.

Meistens bestehen seine Altäre aus einer oder zwei, selten aus drei Säulenarchitekturen, die als selbständige Geschosse aufeinander getürmt sind⁶⁶. Atektionische, aus einem Akanthusrahmen gebildete Geschosse sind seltene Ausnahmen⁶⁷. Die eingeschossigen Retabeln, die mit den drei Achsen fast gleichwertiger Flachnischen an erstarrte spätgotische Schreine erinnern und auch in ihrer Zeit als solche empfunden

⁶⁶ Eine Verschmelzung der Geschosse zu einer Einheit im eigentlichen barocken Sinne vollzieht sich im schweizerischen Alpenbarock erst um 1730-1740, indem sich das obere Geschoss ornamental aufzulösen beginnt. So bei manchen Werken des Anton Sigristen. Andere Meister, wie Jodok Ritz, halten an der strengen Geschossteilung weiterhin fest.

⁶⁷ Gw. 19 : Hochaltar von Unterbäch.

worden sind⁶⁸, gehören der Frühzeit des Meisters an⁶⁹. Auf einer Sockelzone stehen dann vor einem Gewände mit Pilastern oder Lisenen vier gewundene, laubumrankte korinthische Säulen derart angeordnet, dass sie drei Kompartimente mit flachen Nischen aussondern und darüber ein verkröpftes Gebälk stützen. Nur ganz ausnahmsweise werden gerade Säulen verwendet⁷⁰. Ein Akanthusmedaillon in der Mitte und Akanthusvoluten auf der Seite des Gesimses, welche zusammen wie ein durchbrochener Giebel erscheinen, bekrönen diese Architekturen.

Die Dreiteiligkeit und vor allem die korinthische Säulenordnung bleiben auch für die zwei- und dreigeschossigen Retabeln grundlegend, nur verlieren dann die seitlichen Teile ihre Selbständigkeit im Sinne einer barocken Vereinheitlichung so sehr an den Mittelteil, dass sie nur noch in den gehäuften seitlichen Säulen und Figuren zu spüren sind. — Im Gegensatz zu den Ritzaltären bewahren viele Altäre des Mittel- und Unterwallis die klar geschiedene Dreiteilung auch bei Mehrgeschossigkeit⁷¹.

Unter den mehrgeschossigen Retabeln des Johann Ritz kommt die frühbarocke Form mit je einem Paar Säulen in jedem Stockwerk nur in den beiden frühesten Werken vor, beim Beinhausaltar in Biel und dem Altar der Hl. Familie im Ritzingerfeld.

Bei den andern Altären gruppieren sich gewöhnlich auf jeder Seite des Geschosses zwei bis fünf Säulen, bald im Dreieck aufgestellt⁷², bald gegen die Mitte einwärts gestaffelt⁷³, seltener nach aussen zurückgestuft⁷⁴, aber immer in raumschaffender Tiefenflucht. Von diesen Säulen sind im Untergeschoss zwei einander entsprechende, gewöhnlich die vordersten, oft nur der Idee nach vorhanden. In Wirklichkeit sind Figuren an ihre Stelle getreten, über deren Häuptern die Kapitelle der verdrängten Säulen bald wie gotische Kragsteine auf ge-

⁶⁸ Qv Nr. 4, a (betreffend den Altar in Wichel): *die übrigen zieratthen neben den blindtflüglen sollen... nach dem Riss geschnitten werden.*

⁶⁹ Gw. 6, 11, 13, 15.

⁷⁰ So in Wichel (Gw. 6). Laut Vertrag waren aber auch dort gewundene Säulen vorgesehen, da abgemacht wurde: *die 4 seüllen sollen gschnitten mit trauben und Laubren...* In Wirklichkeit wurden dann Säulen ohne jeden Schmuck angebracht, die wohl vom Tischler Christian Ritter hergestellt worden waren. — Gw. 58, 59, 60 und 62, 63: Paarung einer geraden und gewundenen Säule an den Seitenaltären und Reliquienbaldachinen der Pfarrkirche Sedrun und an den Seitenaltären der Pfarrkirche Igels. — Gw. 47: Gerade Säulen mit Laub am Herz-Jesualtar in Täsch.

⁷¹ z. B. die Hochaltäre in den Pfarrkirchen von Grimisuat, Miège, Nax und Savièse, der evangelienseitige Altar in St. German.

⁷² Gw. 17 (Naters), 26 (Sedrun), 32 u. 35 (Disentis), 33 (Vrin), 68 (Pleif).

⁷³ Gw. 43 (Oberwald), 45 (Andermatt), 65 (Stans), überhaupt an den meisten kleinern Seitenaltären.

⁷⁴ Gw. 32 u. 35, 58 u. 59, 62 u. 63: Am Obergeschoss der Seitenaltäre von Disentis, Sedrun und Igels.

flügelten Engelsköpfen abgestützt sind, bald von einem dreiteilig gefächerten oder kelchförmigen Akanthusblatt unterfangen wie Abhänglinge spätgotischer Netzgewölbe frei in der Luft hangen; in der Spätgotik darf vielleicht auch die Wurzel dieses im Walliserbarock mehr als irgendwo anders verbreiteten, aber keineswegs auf die Ritzaltäre beschränkten Motives gesehen werden⁷⁵. Zu den ersten Altären, die es im Wallis aufweisen, gehört der frühbarocke Altar des hl. Sigismund aus dem Jahre 1655 in der Notre-Dame de Valère in Sitten⁷⁶. Bisweilen hat Johann Ritz das «schwebende Kapitell» auch weggelassen und das verkröpfte Gebälk direkt auf einen Engelskopf⁷⁷ oder eine Akanthusvolute abgestützt⁷⁸. Nur zweimal lässt er ganzfigurige Engel als Karyatiden die Kapitelle tragen und sie in einem Falle auf Säulenstümpfen⁷⁹, das andere Mal auf Akanthusvoluten⁸⁰ stehen⁸¹.

Selbst wenn alle Säulen vollständig vorhanden sind, wird das Geschoss meistens von Figuren flankiert. All diese seitlichen Gestalten, auch jene der obern Geschosse, wenden die Köpfe gewöhnlich gegen die Altarmitte, während die Körper sich leicht davon abdrehen. Im Verein mit den gekuppelten Säulen verleihen sie den Altarflanken einen kräftigen formalen Akzent.

Das Mittelfeld enthält, wohl den Wünschen und Mitteln der Besteller entsprechend, in einem Rahmen ein Gemälde oder eine Plastik in flachem Schrein.

Auf den Säulen ruht das Gebälk. Manchmal läuft es horizontal und ungebrochen durch⁸², manchmal unterbricht es sich über dem Mittelfeld, das dann jeweils von einem Bogen überbrückt wird⁸³; ein drittes Mal streicht das Gebälk zwar horizontal durch, wird aber vom Bogen der überhöhten Mittelnische angeschnitten⁸⁴. Das Gebälk be-

⁷⁵ Im österreichischen und bayerischen Alpenbarock kommt das Motiv nur gelegentlich vor (Mitt. von H. H. Dr. Josef Weingartner, Innsbruck, und Herrn Dr. Heinrich Decker, St. Konrad ob Gmunden).

⁷⁶ Die Idee einer freistehenden Figur unter einem vorkröpfenden Gebälkabschnitt ohne Kapitell hat Jörg Zürn am Hochaltar von Überlingen (1613-1619) verwirklicht. Und die gleiche Idee findet sich auf einem Buchtitel von 1516 von H. Springinklee (Evers Hans Gerhard, *Rubens und sein Werk*, Abb. 20, S. 54).

⁷⁷ Gw. 8 (Schmidighenhäusern), 50 (Grächen).

⁷⁸ Gw. 47 (Täsch), 50 (Grächen).

⁷⁹ Gw. 33 (Vrin).

⁸⁰ Gw. 50 (Grächen).

⁸¹ Karyatidenengel als Gebälkträger finden sich noch am Hochaltar und Petrusaltar in Grächen und am Altar in der Kapelle zur Hohen Stiege von Saas-Fee.

⁸² Gw. 15 (Capetsch), 17 (Naters), 38 (Ritzingerfeld, Katharinenaltar), 47 (Täsch, Herz-Jesualtar), 68 (Pleif, erstes Geschoss), u. a.

⁸³ Gw. 8 (Schmidighenhäusern), 13 (Wandfluh), 26 (Sedrun, Hochaltar), 43 (Oberwald, erstes Geschoss), 45 (Andermatt), 65 (Stans), u. a.

⁸⁴ Gw. 4 (Ritzingerfeld, Altar der Hl. Familie), 32 u. 35 (Disentis), 48 (Täsch, Rosenkranzaltar), 62 und 63 (Igels), u. a.

steht aus einem dreiteiligen Architrav und dem Fries, über welchem oft ein Zahnschnitt und ein Eierstab zum Kranzgesimse überleiten. Dieses lastet auf flachen Konsölen, deren Intervalle mit Rosetten besetzt sind.

Auf dem Gesims erheben sich auf Postamenten, meistens vertikal über den Säulen, bzw. Figuren und freischwebenden Kapitellen, Figuren wie Fialen über gotischen oder Obeliske über Renaissancepfeilern, fangen mit ihren geschraubten Körpern die Wellenbewegung der Säulen oder untern Figuren auf und lassen sie verklingen. So sind die Figuren formal der Architektur wegen da und ordnen sich ihr als ein dekorativer Bestandteil völlig unter, indem sie sich ihr in Dimension und Richtung angleichen. Dadurch, dass die Figuren oben auf dem Gesimse vertikal über die freischwebenden Kapitelle gestellt werden, wird der typisch barocke Gegensatz zwischen der visuell betonten Last des schweren Gebälks und der visuell entwerteten Stütze verschärft.

Die obere Geschosse wiederholen in verminderten Proportionen und in kleiner Abwandlung und Vereinfachung das untere Geschoss, einzig mit dem Unterschied, dass bei ihnen, abgesehen von einer einzigen Ausnahme⁸⁵, die freischwebenden Kapitelle nie verwendet werden.

Zur Bekrönung des obersten Geschosses dienen wie bei den eingeschossigen Retabeln Akanthusvoluten und Medaillons, die Gemälde, Reliefs oder Freiplastiken enthalten. An Stelle der Medaillons finden sich bisweilen plastische Gruppen freistehend oder in Schreinen, die aber nicht die Selbständigkeit eines Säulengeschosses beanspruchen.

Die Übergänge von einem Geschoss zum andern und zum Giebel vermitteln Voluten, Figuren und Ansätze von Segmentbögen. Diese sind bei vielen Altären so bemessen, dass sie mit dem zweiten Geschoss und der Bekrönung ein Dreieck beschreiben, das wie ein Giebel auf dem ersten Geschoss ruht⁸⁶.

Mit welchem Geschick Johann Ritz die Altäre in den Raum einzufügen verstanden hat, zeigt etwa die wundervolle Harmonie des Pleifer Hochaltars mit dem ihn umfangenden spätgotischen Chor. Die meisten Ritzaltäre stehen in strenger Frontalität zur Raumflucht, und nur in wenigen Fällen schmiegen sich die Gehäuse den Brechungen einer Chorwand⁸⁷ oder eines Wandpfeilers⁸⁸ an. Ein einziges Mal, in der Klosterkirche von Disentis, stehen die Seitenaltäre schräg zur Raumachse.

⁸⁵ Gw. 50 (Grächen).

⁸⁶ Besonders schön bei Gw. 32 u. 35 (Disentis) und 68 (Pleif).

⁸⁷ Gw. 6 (Wichel), 13 (Wandfluh; jetziger Standort nicht ursprünglich).

⁸⁸ Gw. 32 u. 35 (Disentis).

Von einer Entwicklung der Ritzarchitektur im Sinn einer fortschreitenden Auflösung kann nicht gesprochen werden⁸⁹. Im Gegenteil, der Hochaltar von 1724 in Pleif (Gw. 68) wirkt tektonischer als der Antoniusaltar von 1692 in Schmidigenhäusern (Gw. 8). Gerade bei diesem frühen Altar und dann wieder beim Hochaltar von Sedrun ist die Rückwand im oberen Geschoss durchbrochen, so dass die Figuren in flutendes Gegenlicht getaucht werden. Zu Unrecht hat man auch den Hochaltar von Biel (Gw. 55) als Beispiel der Tektonik in der Frühzeit angeführt⁹⁰, da die Figurennischen die heutigen Rückwände nicht besaßen, so dass der Aufbau sich im Lichte auflöste. Dagegen bedeutet die Preisgabe der frühen dreiachsigen und zweisäuligen Schemata einen Fortschritt im Sinne barocker Vereinheitlichung und Ballung der Massen.

Wie die Figuren, entbehren auch die Architekturen der Standfestigkeit. Es sind illusionistische Kulissen, die von hinten der Verstärkung bedürfen.

G. Der Ornamentstil

In den ersten Frühwerken⁹¹ schmückte Johann Ritz seine Altäre mit einem bunten Gemenge verschiedener Pflanzenornamente. Er führte Granatäpfel zu Girlanden gebunden an den Säulenschäften empor oder hängte sie als Bündel vor die Säulenpostamente und in die Zwickelfelder. Neben dem in dieser Zeit stark verbreiteten Granatapfelmotiv gebrauchte er auch Rosengewinde, Lorbeeren und Reben⁹² als « Säulenlaub ». Von Anfang aber kennt er den neumodischen Akanthus in seiner damals modernen Form. Teilweise überspinnt dieser in zarten Spiralen, denen passiflorenähnliche Blumen entspiessen, die Zierfelder oder die Altarwangen, teils entfaltet er sich zu massigen, zähflüssigen Voluten auf den Gesimsen und zu ähnlich kompakten Seitenranken, die an frühbarockes Knorpelwerk erinnern⁹³.

Schon unter den ersten Frühwerken gibt es solche, an denen die Granatäpfel verschwunden sind und der Akanthus das Feld allein behauptet⁹⁴. Damit ist die Entwicklung bereits vorgezeichnet. Denn bereits um 1695 scheiden die altmodischen Granatäpfel aus Ritzens

⁸⁹ So Curti und Müller [10], S. 105.

⁹⁰ A. a. O., S. 105.

⁹¹ Gw. 2 (Biel, Beinhaus), 4 (Ritzingerfeld, Altar der Hl. Familie), 8 (Schmidigenhäusern), 13 (Wandfluh), 15 (Capetsch).

⁹² Gw. 13 (Wandfluh), 15 (Capetsch). Reben waren laut Vertrag (Qv Nr. 4, a) auch für Wichel vorgesehen, aber nicht ausgeführt worden.

⁹³ So bei Gw. 2 (Biel, Beinhaus) und 4 (Ritzingerfeld, Altar der Hl. Familie).

⁹⁴ Gw. 6 (Wichel), 11 (Ibrich), 17 (Naters), 19 (Unterbach).

Werk vollständig aus. Neben spärlichen Reben- oder Lorbeergewinden, die in dieser Zeit zum letztenmal vorkommen, schwillt der Akanthus⁹⁵ an zu rauschender Üppigkeit. Von nun an schmückt, von zwei Ausnahmen abgesehen, er als einziges, aber reich variiertes Pflanzenmotiv die Architekturen. Er umrankt die Säulenschäfte, mit denen er meistens zusammen aus einem Stück geschnitten ist, füllt in S-förmigen Spiralen die Stirnseiten der Postamente, als Rosetten die entsprechend verkröpften Friesabschnitte, umrahmt die Kartuschen, bildet die Rahmen der Giebelmedaillons, rollt sich zu beschwingten Voluten ein und umfließt in langgezogenen, drängenden Wellen die Flanken der Stockwerke. In ihrem elastischen Schwung und der feurigen Vergoldung gleichen die à jour geschnitzten Blätter dann sprühenden Flammen, die Altar und Figuren umlohen. Manchmal aber rankt der Akanthus auch zart und duftig wie Efeu an Säulen und Gewänden empor⁹⁶. Mancherorts ist eine Art Distel- oder Sonnenblume in die Blattkurven eingesetzt⁹⁷, und aus den Seitenranken des Hochaltars im Ritzingerfeld (Gw. 3) erblühen sogar richtige Rosen.

Bei den Seitenranken des Spätwerks von Pleif sind die vorschnellenden Blätter eingesetzt, während sie bei frühern Werken aus einem Stück gearbeitet sind. Auch werden diese Ranken von einer kräftigen Innenborte durchzogen. Innenborte und eingesetzte Blätter weisen auf die Werke des Jodok Ritz voraus, der hier vielleicht beteiligt gewesen ist⁹⁸.

H. Johann Ritz' Verhältnis zu Manierismus und Barock

Im Stil des Johann Ritz vollzieht sich gesamthaft ein Übergang vom Manierismus zum Barock. Obwohl Ritz hundert Jahre nach der Epoche des Manierismus, ca. 1520-1600⁹⁹ lebt, bleibt er diesem Stil bis zum Lebensende mit jener Verspätung verhaftet, die für die alpine Kunst charakteristisch ist. Doch hat die barocke Welle, die im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts von Italien her in Österreich und Süddeutschland eindrang¹⁰⁰ und dem Kunstschaffen überall neue Lebensimpulse verlieh, auch seine Figuren erfasst und ihnen die organisch freie Bewegung des Barock mitgeteilt.

Der besondere Manierismus des Johann Ritz verleugnet die doppelte Wurzel in der heimischen Spätgotik und im italienischen Manie-

⁹⁵ Mit Ausnahme von Gw. 23 (Törbel-Burgen) und 48 (Täsch, Rosenkranzaltar), wo in symbolischer Weise nochmals Rosen um die Säulenschäfte gewunden werden.

⁹⁶ Gw. 38 (Ritzingerfeld, Katharinenaltar), 43 (Oberwald).

⁹⁷ Gw. 17 (Naters), 32 u. 35 (Disentis), 68 (Pleif).

⁹⁸ *Exkurs* 3.

⁹⁹ Hoffmann [26]: Nicht explicite gesagt.

¹⁰⁰ Feulner [21], S. 6; Decker [13], S. 13 f.

rismus nicht. Mit der Spätgotik, welcher der Manierismus ohnehin innerlich vielfach verwandt ist, verbinden ihn die handwerklichen Gepflogenheiten, das Schaffen des gefassten Schnitzaltars, die Reihung mehrerer Figuren in einem Geschoss an den frühen Altären, die an das Nebeneinander im spätgotischen Altarschrein erinnert, dann seine Schreinfiguren mit ihrer flächigen und unstatischen Haltung überhaupt.

Den Gestaltungsprinzipien des italienischen Manierismus¹⁰¹ entspringen im Werk des Johann Ritz die starke Akzentuierung der Altarflanken durch Säulen und Figuren und die strenge formale Gebundenheit und Unterordnung der Figuren unter die Architektur, die ihrerseits die Proportionen und Bewegungen der Figuren nach dekorativen Prinzipien bestimmt. Im Zusammenhang damit steht die echt manieristische Eigenart, dass die seitlichen Figuren in symmetrischer Bewegung die Köpfe sich zuwenden und die Körper voneinander abdrehen, oder dass die geschraubten Leiber der Heiligen dermassen sich strecken und verdünnen, dass sie, wie am Wandfluhaltar (Gw. 13), beinahe die Schlankheit der gewundenen Säulen erreichen. Dieser formale Zwang, dem die Figuren von aussen erliegen, ist manieristisch und dem organischeren Empfinden des Barock zuwider. Unter dieser Vergewaltigung leiden die Gestalten. Das Gequälte, Gepresste und Problematische, Wahrzeichen des Manierismus, kommt in ihren Mienen zum Ausdruck. Dazu gesellen sich als weitere Kennzeichen der Mangel an festem Stand, die Unsicherheit im Sitzen, das Schwebende in der Haltung, die gewaltsame Verrenkung der Beine, die gezielte Spreizung der Finger, das pretiöse Abbiegen der Hand aus dem Gelenk, der bisweilen schroffe Richtungsgegensatz des Kopfprofils zum frontalen Oberkörper. In der Gestaltung der Gewänder zeugt von manieristischer Gesinnung die Rotation, die ihren Antrieb von aussen bekommt und durch die Körperbewegung nicht motiviert wird. Im kompositionellen Aufbau der Figuren offenbart sich der Manierismus endlich durch die gesuchte Parallelschaltung von Glieder und Körperlinien¹⁰². Wenn ferner bei den Madonnen¹⁰³ die Arme der Mutter, ihr geneigtes Haupt, der von ihm auf die Schultern herababwehende Schleier zusammen mit einem zurückgebogenen Füsschen und dem gekrümmten Körperchen des Jesuskindes ein Oval beschreiben, entspricht das der manieristischen Komposition der Pieta Michelangelos im Dom von Florenz und den verschlungenen Figuren am Rande manieristischer Gemälde¹⁰⁴.

¹⁰¹ Hoffmann [26], vor allem S. 96-126 (Die Plastik).

¹⁰² S. II. Kap., E, 2. Vergl. Gw. 13.

¹⁰³ Vor allem bei Gw. 27 (Tschamutt), aber auch Gw. 11 (Ibrich) und 15 (Capetsch).

¹⁰⁴ Hoffmann [26], S. 100.

So huldigt Johann Ritz als Manierist einem « Ideal der reinen Form », die wichtiger genommen wird als der Inhalt. In seinem Werk erlebt jene kunstgeschichtliche Periode eine Nachblüte, deren Eigen-
gesetzlichkeit heutzutage deutlich erkannt und entsprechend positiv gewertet wird.

Johann Ritz verschloss sich aber der neuen Richtung des Barock nicht. Das von innen herausdrängende Schwellen und Schwingen, demzufolge Körper und Gewänder organisch und natürlich sich entfalten, beginnt auch in Ritzens Figuren zu wirken. Zwar bewegen sich Körper und Gewänder unter dem Antrieb einer imaginären Gewalt von aussen. Aber die natürliche Anmut und Selbstverständlichkeit, mit der sie sich ungezwungen in das ihnen auferlegte Gesetz fügen, erscheint als barocker Zug. Die Gebärden erhalten sogar meistens eine Motivierung, indem die Hände das Gewand emporraffen oder ein Attribut halten. Und die Falten des Gewandes folgen in Zug und Schub durchaus dem Gesetz der Schwerkraft und erwecken höchst selten den Eindruck des Unorganischen. Nichts an ihnen erinnert an die irrationalen Brechungen spätgotischer Falten oder an jene wie Rippen aufgelegten Faltenstege manieristischer Plastiken um die Mitte des 17. Jahrhunderts, wie sie auch im Wallis vorkommen¹⁰⁵. Die schwebende Freiplastik, die sich auf Wolken von Engeln und der eignen Sehnsucht emportragen lässt, ein ausgesprochen barockes Thema, das auf Bernini zurückgeht¹⁰⁶, hat Johann Ritz beispielsweise in den himmelfahrenden Madonnen geschaffen¹⁰⁷. Zur Steigerung des barocken Effektes hat er bisweilen die Wände der Altargeschosse durchbrochen und das Licht aus unsichtbarer Quelle hereinfluten und die Wunderwelt seiner Heiligen geheimnisvoll umspielen lassen.

Aber die volle Entfesselung und die Fülle barocken Volumens wird seinen Gestalten kaum je zuteil¹⁰⁸. Zeit- und Landsgenossen, wie der wenig ältere Johannes Sigristen, haben barocker gestaltet, wenn sie auf der tiefen Bühne eines Retabels gedrungene, vollplastische Gestalten zu einer Marterszene sich vereinen lassen¹⁰⁹.

¹⁰⁵ So die Reliefs am Chorgestühl von 1662-1664 in der Notre-Dame de Valère in Sitten. Vergl. I. Kap., Anm. 15, ferner Qv Nr. 34. — Dazu vergl. auch etwa die Werke des Erasmus Kern bei Poeschel [41] und Poeschel [42].

¹⁰⁶ Decker [13], S. 37.

¹⁰⁷ Gw. 17 (Naters), 26 (Sedrun), 41 (Blitzingen).

¹⁰⁸ Die bewegten, voluminösen Freiplastiken des hl. Georg und des hl. Martin auf dem Wandfluhaltar (Gw. 13) bestätigen als Ausnahmen die Regel.

¹⁰⁹ So der Hochaltar von Saas-Almagell mit dem Martyrium der hl. Barbara, der auf Grund des Figurenstils mit grosser Wahrscheinlichkeit Johann Sigristen zugeschrieben werden kann. Vergl. *Exkurs* 2.

1. Exkurs: Die Fassung der Altäre

A. Die Fassmaler

Wie die spätgotische Holzplastik wurde auch die barocke in der Regel auf die Fassung hin angelegt¹. Des Johann Ritz Altäre und Bildwerke waren ebenfalls für die Fassung bestimmt. Das forderte eine enge Zusammenarbeit zwischen Bildhauer und Maler, denn es konnte dem Bildhauer nicht gleichgültig sein, welcher Maler seinen Figuren die letzte Vollendung gab und in welcher Form dies geschah. Bisweilen malte der Bildhauer selbst die Augen vor, um den beabsichtigten Ausdruck zu sichern². An einer Petrusstatue aus der Ritzwerkstätte im Kloster Disentis (Gw. 46), deren Fassung nur bis zum Kreidegrund gediehen ist, scheint es so geschehen zu sein. Fasste der Bildhauer, wie es in der Spätgotik vorkam, die Figuren selber³, war er der Sorge enthoben. Im Deutschland der Barockzeit durften aber die Malerarbeiten den Zunftgesetzen gemäss nicht vom Bildhauer besorgt werden⁴. Im Wallis bestanden keine solche Zunftvorschriften. Bisweilen begegnen einem dort auch Bildhauer und Maler in einer Person⁵.

Johann Ritz und sein Sohn Jodok fassten ihre Werke aber nicht selber. Sie hätten diese Arbeit neben den vielen Bildhaueraufträgen auch kaum bewältigen können. Wir kennen einige Maler, denen sie diese heikle Aufgabe anvertrauten. In der Frühzeit arbeitete Johann Ritz mit dem Maler Christian Zenhäusern von Bürenchen, gest. 1695, zusammen⁶, nachher vielleicht mit dem gleichnamigen Maler, der 1738 ge-

¹ Wilm [56], S. 5 f.; Feulner [21], S. 4 f.

² Mündl. Mitteilung von Prof. Dr. Hans Reinhardt, Basel.

³ Wilm [56], S. 23.

⁴ Feulner [19], S. 35 f. und S. 129 Anm. 7.

⁵ So erhält der Bildhauer Heinrich Knecht (Siehe I. Kap., Anm. 15 und 29) in Bürenchen eine Zahlung für einen Altar: Gemeindearchiv Bürenchen G 5, S. 165 b: 3. Jan. 1697 *cancellatur recognitio summae capitalis quia acomodata pro pictura altaris data est Magistro Heinricho Knecht* (Mitt. H. A. von Roten). — Qv Nr. 2, D 38, 21. Juni 1722, *Pate Magister Joannes Karlen Sculptor et pictor*... — Zu Franz Anton Ritz *sculptor et pictor* siehe I. Kap., Anm. 77. — Ein einziges Mal wird der ältere Maler Christian Zenhäusern *pictor et scrinarius* genannt (Qv Nr. 15, a). *Scrinarius* wurde bisweilen auch ein Bildhauer genannt. Vergl. Anm. 6.

⁶ Qv Nr. 24, G 2, 21. Dezember 1695, *sepultus est Magister Christianus Zenhsyren pictor*... — Qv Nr. 15, b.: 24. März 1694 *super laudabilem montem birchen in der undren lbricht in aedibus providi Pictoris Christiani Zenhissren concambiatoris praesentis... etiam praesentaliter comparavit modesta mulier coniux magnamini et excellentis domini capitanei Petri Wyss... concambiavit... et alienavit... praefato magistro pictori proximo*

storben ist⁷. Am Hochaltar von Oberwald taucht anno 1716 erstmals die Signatur des aus Schwyz stammenden und in St. Gallen wohnhaften Malers Johann Franz Abegg auf⁸. Er scheint der Vertrauensmann des Johann Ritz geworden zu sein; denn dieser zog ihn 1726 noch für das letzte grosse Werk, den Hochaltar von Pleif, heran⁹. Wahrscheinlich gehörte Abegg zur Malerwerkstatt des ältern Franz Kaspar Leser in St. Fiden bei St. Gallen und hatte schon in Oberwald dessen 1698 geborenen¹⁰ Sohn Hans Kaspar als Gehilfen bei sich. Denn nur so erklärt sich die Tatsache, dass kurze Zeit darauf, im Jahre 1718, der junge Maler Hans Kaspar Leser als Pate bei der Taufe eines Kindes des Jodok Ritz in der Pfarrkirche Biel waltet¹¹, 1720 des Bildhauers Johann Ritz älteste Tochter Johanna Franziska heiratet¹², und sich in Selkingen niederlässt. Offenbar fielen ihm bei Johann Ritz nur untergeordnete Arbeiten zu. Er fasst 1723 die Seitenaltäre der Pfarrkirche von Igels¹³, 1724 führt er nachweislich den Meistertitel¹⁴. In der Folge arbeitet er vor allem mit dem Schwager, dem Bildhauer Jodok Ritz zusammen¹⁵, bekommt aber auch die Altäre des Bildhauers Anton Sig-

consanguineo petenti... petiam agri... Et contra in recompensam praescripti concambii praenominatus magister... alienavit et in excambio... remisit... praenominatae capitanei... uxori petenti... petiam agri... Petro Kalbermatten et scrinario fabro magistro Joanne Ritz (sic) de Gomesia et Theodulo Zenhüssren testibus... — Aus dieser Beziehung des Johann Ritz zu Christian Zenhäusern darf geschlossen werden, dass der Maler die verschiedenen Werke des Bildhauers in der Pfarrei Unterbach gefasst hat. Vergl. IV. Kap., A, 1.

⁷ Qv Nr. 24, G 3: 6. Januar 1738, *terrae mandatus est h. Christianus Zenhyssren alias der Mahler...* Der Verwandtschaftsgrad zum ältern Maler Christian Zenhäusern konnte aus dem Taufbuch nicht ersehen werden. Ein Sohn dieses Namens wird bei keiner Taufe erwähnt.

⁸ Am Gewände, evangelienseitig: *Johannes Frantz Ab Egg von Schweytz Mahler 1716* (kursiv). Ebenfalls am evangelienseitigen Altar an der Mensa: *Johannes Franz ab Egg von Schweytz Mahler MDCCXVI.* — Vergl. Anm. 9.

⁹ Die Signatur hinten am Altar aufgemalt: *IOHANN, FRANZ, ab EGG mahler gebürtig von Schweytz wonhaft bey St. gallen A^o 1726.*

Auf Grund einer falschen Interpretation einer Stelle in Qv Nr. 2, D 42, 21. April 1745, *sepultus est Joannes Ludovicus Niw de Terbon de argentorato* lässt Lauber [34], S. 337 auch «französische Arbeiter» im Atelier des Johann Ritz arbeiten und übersetzt *de argentorato* (= Strassburg) mit «Vergolder» (a. a. O. Anm. 1: «1746 starb Ludwig Niw Vergolder»).

¹⁰ Qv Nr. 21, a, Taufbuch, 11. Mai 1698, *baptizatur Hans Caspar, parentes: Hans Caspar Lässer et Maria Anna Schürpfen. patria: Dablat...* — Vergl. Anm. 12.

¹¹ Qv Nr. 2, D 38, 8. März 1718 *sacro fonte ablatus est Joseph Benedictus filius legitimus Joannis Jodoci Ryz et Mariae Barbarae Ambort hon: Coniugum de Selgigen... patris domino Joanne Casparo Lesser pictore domino Andrea Ryz Saltero...*

¹² Qv Nr. 12, D 92, 8. Februar 1720, *contracterunt sacramentum matrimony Jon. Caspa. fil. d. Joan. Caspari Lässer ex parochia S. Gallen et Johanna Ryz filia d. ma. Jo. Ryz de Selgigen... ex licentia parochi in Bill.* — Für seine Niederlassung in Selkingen zeugt die häufige Erwähnung als Vater und Pate in dem Taufbuch von Biel. — Vergl. Anm. 14.

¹³ Qv Nr. 9, 24. Oktober 1723, *baptizata est... Anna Maria Catharina filia legitima Domini Hans Caspar Lesser Sangallensis et Joannae Franciscae Rizin eius uxoris ex Vallesia...*

¹⁴ Qv Nr. 2, D 38, 22. September 1724, Taufe des *Joannes Anthonius Mauritius fil. leg. D(omini) magistri Joannis Caspari Lessser et Mariae Johanna Ritz de Selgigen...*

¹⁵ Siehe Exkurs 3, Anm. 20: in Andermatt; Anm. 30 u. 31: in Schattdorf.

risten in Hohenfluh bei Mörel im Jahre 1732¹⁶ und den Hochaltar des Bildhauers Placy Schmid in Ernen im Jahre 1758 in Auftrag¹⁷. Um diese Zeit wohnt er bereits in Sitten, wo er bald darauf gestorben ist¹⁸. Wohl bei ihm hat der Sohn des Jodok Ritz, der «gebildete Herr» Johann Franz Anton die Malerkunst gelernt. Jedenfalls lässt sich dieser als Mitarbeiter Lesers nachweisen¹⁹.

B. Das Fassen

Der technische Vorgang des Fassens unterschied sich kaum von jenem in der Spätgotik²⁰. Man trug auf das Holz zuerst den Kreidegrund auf und schliiff ihn spiegelglatt²¹. Die für die Vergoldung vorgesehenen Flächen wurden darauf mit dem Vergolderbolus bestrichen, jener rotbraunen Farbe, auf welche das dünne Blattgold «angeschossen» wurde²². Der Silberfassung wurde bisweilen ein schwarzer Grund unterlegt²³. Die vergoldeten und versilberten Stellen wurden mit dem «Brunierstein»²⁴ zu Hochglanz poliert. Unterliess man das «Verbrunieren»²⁵, blieb die Oberfläche matt. Die Mattvergoldung kam im Barock jedoch selten vor²⁶. Man liebte die Glanzvergoldung, denn sie passte

¹⁶ Qv Nr. 11, G 5, ...ist ein Merckt geschehen im 1733 Jahr... mitt dem Mahler Hanns Casper, dass er denselbigen [Hochaltar] mahlen und übergülden soll auff dass sauberste... undt soll er Mahler darzu thun undt bezahlen alles goldt und farben, und alles und jedes was er darzu wirdt vonnöthen haben in seinem eignen kosten undt mitt seinem eignen geldt, undt ist ihm für sein lohn für alles undt jedes ingerechnet versprochen worden nemblich Dublonen 42. — a. a. O. (einige Seiten vorher): Den grossen Altar ze Hostlügen zu übergilden hab ich dem H. Mahler Hans Caspar bezahlt mit sambt dem Trinkgelt nemblich Dublonen 53. — Auch dess mahlers frau fürs trinkgelt gegeben... — Laut Qv Nr. 11, D 156 wurde der Lohn 1734 ausgezahlt. Wenn auch die Angabe des Preises in beiden Notizen differiert, so beziehen sich beide Berichte doch ausdrücklich auf den Hochaltar. Dass es sich um den Maler Leser handeln muss, dürfte kaum bezweifelt werden.

¹⁷ Qv Nr. 4, b, 24. August 1758. Vertrag für Hochaltar von Ernen zwischen den Herren von Ernen einerseits und Placidus Schmidt aus Graubünden aus dem Ort Dissentis Bildhauwer wie auch Johann Caspar Leser Maler und Uebergilder von St. Gallen annitz wohnhaft in Sitten... andererseits.

¹⁸ Vergl. Anm. 17. — Biel, *Anniversarium Sororum* (1 ½ Seiten nach der authentischen Jahrzahl 1756): *Domina Joanna Riz uxor quondam periti Domni Joannis Caspari Leser de Seduno*. Leser ist also vor seiner Gattin gestorben.

¹⁹ Siehe I. Kap., Anm. 78. — Zu Franz Anton Ritz vergl. auch I. Kap., Anm. 75.

²⁰ Wilm [56], S. 38-63 schildert das technische Verfahren des Fassens in der Spätgotik.

²¹ Wilm [56], S. 46-48.

²² Wilm [56], S. 42 und 48 f.

²³ So an den Figuren des Altäarchens von 1707 in der Kapelle Brunn-Biel bei Eischoll (Kt. Wallis). Die Gotik kannte fast ausschliesslich nur den roten Vergolderbolus. Siehe Wilm [56] S. 133, Anm. 36.

²⁴ Wilm [56], S. 43.

²⁵ Der Ausdruck steht im Vertrag von Eschen mit Kern, Bademer und Gamall von 1650. Siehe Qv Nr. 32.

²⁶ So muss der Maler Lorenz Wolleb von Altdorf laut Vertrag vom 8. Juni 1746 an den beiden Altäarchen für das Riedertal die «Leisten» an den zwei untersten «postamentlin» «nur math» vergolden (Qv Nr. 5).

gut zu den funkelnden Lasurfarben, die ebenfalls erst im Barock zu ausgiebiger Verwendung gelangten²⁷. Man löste Farbpulver in Kopalack auf und strich die Lösung auf Silber- oder Goldgrund gleichmässig auf²⁸. Die stark durchsichtige Lasurfarbe liess den glänzenden Gold- oder Silbergrund durchscheinen und tauchte die Figuren in schillerndes Gepränge.

C. Die Farben

Über die Farben und ihre Verteilung an den Ritzaltären geben erhaltene Fassungen und Malerverträge Aufschluss. Das Gold überstrahlt wegen seines verschwenderischen Verbrauches an Architektur, Ornamenten und Figuren sowohl Farben wie Silber. Fast allen Gewändern, ausgenommen ihren Futter, wurde der Goldglanz gegeben. Trugen die Heiligen mehrere Gewänder, wechselte mit dem Gold bisweilen das Silber. So trägt die hl. Katharina im Ritzingerfeld (Gw. 38) über der goldenen Tunika eine silberbrokatene Dalmatik, um welche der goldene Mantel flattert. Der hl. Ignatius von Loyola am Antoniusaltar zu Schmidighäusern (Gw. 8) präsentiert sich in silberner Albe und goldbrokatener Kasel. Eine hl. Agatha in Disentis (Gw. 31) stellt sich in rosalasierter Tunika mit goldenem Saum vor. Darüber ist eine silberne Dalmatik geworfen, welche mit grünen Kleeblättern und roten Blüten gemustert ist. Ganz in Gold sind Mantel und Schleier gefasst, während die Schuhe in Silber blinken. Die blossen Körperteile schimmern in blassem, bisweilen rosig angehauchtem Inkarnat. Die Kleiderfutter lasierte der Maler an den überschlagenen Säumen und Manschetten bei der einen Figur gewöhnlich mit einem leuchtenden Rosa und bei der entsprechenden Figur auf der Gegenseite des Altars mit einem zarten Grün auf Silbergrund²⁹. Bisweilen wurden die Säume in einem schillernden Wechsel von Temperafarben (bezw. Lasurfarben) und Silber gemustert³⁰. Bei spätern Werken finden sich auch blaue Futter³¹. Die «Füettere schwarz» zu malen verpflichtet sich Kaspar Leser anno 1728 im Vertrag für den Bruderschaftsaltar in Andermatt, während die übrigen Gewandteile vergoldet oder versilbert werden sollen³². Die

²⁷ Wilm [56], S. 53.

²⁸ a. a. O. — Von Goldlasur spricht auch der Vertrag mit Wolleb. Siehe Anm. 26.

²⁹ Gw. 8 (Schmidighäusern: Anna selbdritt, Barbara), 13 (Wandfluh: die beiden Jungfrauen).

³⁰ Freundl. Mitt. von Firma Xaver Stöckli Söhne, Stans.

³¹ Gw. 45 (Andermatt: Hl. Paulus). Die Lasur scheint aber erneuert worden zu sein.

³² Qv Nr. 1, B 10.

schwarze Temperafarbe wurde aber nicht nur für Säume, sondern auch für die Gewänder als solche verwendet. So trägt der hl. Franz Xaver in Schmidighäusern (Gw. 8) unter dem vergoldeten Superpelliceum mit silberdamaszierten Überschlägen einen schwarzen Talar. Zudem wurden auch sonst neben den Lüsterfarben Temperafarben gebraucht, denn eine teure Fassung mit Gold und Lüsterfarben konnten sich wohl kaum alle Besteller leisten. So scheinen manche Werke von Anfang an eine gewöhnliche Bemalung mit Temperafarben bekommen zu haben³³.

Die Architekturen der Frühzeit zeigen eine ziemlich einheitliche Fassung³⁴, was vielleicht auf einen bestimmten Maler hindeutet. Die Gewände mit Vorlagen und Lisenen, die Friese und Zierfelder wurden mit Tempera dunkelrot marmoriert. Auf diesem warmen Grunde leuchtet das Gold der Säulenschäfte, der Ornamente und der Kariense. Das Laub an den Säulen erscheint bisweilen in Naturfarben³⁵ oder auch in Gold. Die Wände hinter den Figuren, die Flächmischen und die nach unten gekehrten Flächen der Gesimse und Verdachungen erhielten eine blaue Temperabemalung³⁶.

Bei spätern Altären wurde das Gewände ziegelrot marmoriert, wie dies beim Katharinenaltar im Ritzingerfeld vom Jahre 1713 der Fall ist. Der ursprüngliche Zustand lässt sich leider an den übrigen spätern Ritzaltären nicht nachprüfen, da sozusagen alle neu gefasst worden sind, doch findet sich die ziegelrote Marmorierung an den authentischen Fassungen der Walliser Altäre aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein³⁷. Bezüglich des Bruderschaftsaltars von Andermatt wurde denn auch mit Kaspar Leser im Jahre 1728 vereinbart: *«Was glatte Arbeit ist, soll roth seyn wies undten ang'fangen ist»*. Das tiefdunkle Lasurblau der Säulenschäfte an diesen spätern Altären eignete auch den spätern Ritzaltären, wie es der Hochaltar von Andermatt³⁸ und jener von St. Klara in Stans³⁹ bis in die neueste Zeit dokumentierten. Auch die Rotlasur der Säulen

³³ So Gw. 15 (Capetsch) ?

³⁴ Gw. 2 (Biel, Beinhaus), 4 (Ritzingerfeld, Hl. Familie-Altar), 8 (Schmidighäusern), 13 (Wandfluh), 17 (Naters), 24 (Binn-Imfeld), 26 (Sedrun : erneuert), 33 (Vrin : erneuert).

³⁵ Gw. 4 (Ritzingerfeld, Altar der Hl. Familie), 26 (Sedrun : erneuert).

³⁶ Die Verwendung dieser Farbe ist so allgemein, dass man sie für ursprünglich halten muss, obwohl sie vom Auge nicht immer angenehm empfunden wird in ihren fast himmelblauen Tönen. Vergl. Wilm [56], S. 3.

³⁷ Hochaltar von Vals von 1739/40, Seitenaltäre von S. Sebastian in Igels 1740/41 (Siehe *Exkurs* 4, Nr. 10 u. 11), Altären in der Kapelle von Singrien ob Leuk, Katharinenaltar in Notre-Dame de Valère, Sitten ; u. a.

³⁸ Unter dem Anstrich von 1904 ist es noch vorhanden.

³⁹ Offenbar bis zur Renovation von 1896, als der Altar völlig neu gefasst wurde (Klosterarchiv St. Klara J 30). Sr. Theodolinde Matthis, welche 1886 ins Institut eintrat, erinnert sich, die blau-schwarze Lasur an den Säulen noch gesehen zu haben (Persönliche Mitt.).

am Pleifer Hochaltar entspricht wohl dem ursprünglichen Zustand, werden doch auch für den Andermatter Bruderschaftsalter von Caspar Leser rote Säulen verlangt⁴⁰.

Das kostbare Material, vor allem das viele Gold, und die Fassung selbst, welche peinliche Sorgfalt erheischte⁴¹, wurde teuer bezahlt, so dass der Preis der Fassung jenen der Schnitzerei immer überstieg, ja oft sein Doppeltes ausmachte. Das bestätigen sämtliche auf uns gekommene Rechnungen oder Verträge⁴² ausnahmslos. Aus diesem Grunde verzögerte sich die Fassung bisweilen, wie am Hochaltar von Pleif oder Disentis⁴³, oder sie erhielt nicht die kunstvolle Ausführung in jenem kostbaren Material, das dem Schnitzwerk des Meisters gebührt hätte.

2. Exkurs: Johannes Sigristen und sein Stil

Der zweite grosse Werkstattinhaber des Oberwallis war neben Johann Ritz der um ein gutes Jahrzehnt ältere Johannes Sigristen von Brig-Glis¹, 1653 — ca. 1710². Die Charakteristik seines Stils dient uns vor allem zur Abgrenzung des Werkes des Johann Ritz; es kann

⁴⁰ Qv Nr. 1, B 10.

⁴¹ Wilm [56], S. 38 f.

⁴² Qv Nr. 35 (Nendeln): *pictor fuit Joannes Jacobus Has per 80 fl. sculptor Ignatius Josephus Bin per 36*. — Am Herd Paul. *Denkwürdigkeiten von Ulrichen*, Bern, 1879, S. 206: «Den Seitenaltar U. L. F. liessen die Gemeinde und einige Partikulare verfertigen, wofür sie für das Schnitzwerk 8 ½ Dubl. und 4 Kronen und für die Vergoldung 12 Dubl. und 6 Kronen zahlten» (zum Jahr 1720). — Qv Nr. 11, G 5, *Der grosse Altar gemacht durch den Meister Antoni Sigristen zu brigt nach lauth dem Merckt 18 Dubel und trinckgelt 2 Dubel*. Der Maler Hans Caspar erhält für seine Arbeit samt Trinkgeld laut Vertrag 42 Dublonen, in Wirklichkeit aber 53 Dublonen. Siehe Anm. 16. — Qv Nr. 3: Hochaltar der Pfarrkirche von Binn: *Der Meister Peter Lagger von Reckingen hat ihn geschnetzt und man hat ihm dafür gegeben 14 Dubel und ein Dubel Trinkgeld*. — 1769 hat man diesen Altar malen lassen. Es hat ihn gemalt der gelehrte Meister, Maler Johannes Trubmann von Küssnacht und man hat dafür gegeben 26 Dubel und 4 Dubel Trinkgeld. — Vergl. Wilm [56], S. 23.

⁴³ Gw. 68: 1724 geschnitzt, 1726 gefasst. Der 1799 zerstörte Hochaltar von Disentis war lange nach seiner Errichtung noch nicht gefasst: Visitationsbericht 1731, S. 34: *Altare principalius tot annis jam prostare et tamen non fuisse deauratum*. Curti und Müller [10], S. 106, Anm. 30. — Vergl. Exkurs 2, Anm. 27 am Schluss.

¹ Bald genannt «von Brig», bald «von Glis», wie die nachfolgenden Anmerkungen zeigen. Glis ist der Name der Pfarrei, zu welcher Brig gehört.

² Qv Nr. 8, Nr. 6, a, 13. Januar 1653, *Baptizatus Joannes filius Joannis Sigersten et Catharinae Perren*. — Da der Bildhauer Johann Sigristen im Jahre 1674 als frisch verheiratet gemeldet wird (Siehe Anm. 12), dürfte er mit dem genannten Täufling identisch sein. Somit kommt jener am 27. Juli 1666 getaufte *Joannes filius Joannis Sigersten et Mariae Schalbeter* für seine Person nicht in Frage. — Die letzte sichere Nachricht besitzen wir aus dem Jahre 1703 in Leuk, wo er am Hochaltar der Ringackerkapelle gearbeitet hat, welcher laut Inschrift am Altar «1705 gmacht», d. h. vollendet worden ist. Siehe Anm. 27.

hier folglich nicht um eine Gesamtwürdigung seines Werkes gehen, das der Bearbeitung noch harret. Das Anliegen dieses Kapitels besteht vor allem darin, die trennenden Stilmerkmale herauszuarbeiten, nachdem im ersten Kapitel auf die Verwandtschaft zwischen Ritz und Sigristen hingewiesen worden ist³.

Ein signiertes Werk konnten wir bis jetzt nicht ausfindig machen. Dennoch verhilft die Verknüpfung einiger Tatsachen dazu, Altäre und Bildwerke mit der Hand Sigristens sicher zu verbinden und dadurch einen festen Ausgangspunkt zu gewinnen.

So erhielt sich der «Merckt» einiger vornehmer Gommer Herren mit dem «erfahrenen Meyster Joannes Sigerst» vom 28. Januar 1697 betreffend die Errichtung eines Altars «in der Capellen bey S. Catharina am Wyler» ob Geschinen in der Pfarrei Münster⁴ (Taf. 31). Der an Ort und Stelle erhaltene Altar besitzt die im Vertrag ausdrücklich verlangten Merkmale⁵. Dennoch ist jene absolute Sicherheit nicht gewonnen, die eine Signatur oder eine ausdrückliche zeitgenössische Nachricht gibt. Konnte es doch geschehen, dass ein Meister einen Vertrag abschloss, aus verschiedenen Gründen aber nicht zu dessen Ausführung kam, so dass ein anderer Meister das Werk nach den bereits vorhandenen Rissen vollbringen musste⁶. Diese Vermutung liegt in unserem Fall sogar nahe, da die Kartusche die Jahrzahl 1713 trägt. Folgende Überlegungen sprechen trotzdem dafür, dass Johann Sigristen den Altar gebaut hat. Einmal weilte er im Juli 1697, ein halbes Jahr nach der Vertragsschliessung also, noch immer in Münster⁷. Innerhalb dieser Zeit vermochte er den mittelgrossen Altar aufzurichten. Die Jahrzahl 1713 auf der Kartusche aber sagt über die Entstehungszeit des Altars ebensowenig aus wie die Jahrzahl 1709 auf der Kartusche des Altars der Hl. Familie im Ritzingerfeld aus dem Jahre 1691 (Gw. 4), oder am Sebastiansaltar in Naters (Gw. 17) von 1696 die Jahrzahl 1704. Bei diesen Zahlen auf den Kartuschen handelt es sich, sofern es nicht ausdrücklich anders vermerkt ist⁸, meistens um

³ Siehe I. Kap., Anm. 16.

⁴ Qv Nr. 12, D 65. Siehe *Anhang* Nr. 2.

⁵ So die Halbsäulen im ersten Geschoss: ...soll ...im undern Corpo eine halbe saull gegen die andre saullen thuon.

⁶ Feulner [19], S. 37: Johann Baptist Straub wird verpflichtet, ein Werk nach den Plänen des Ignaz Günther auszuführen.

⁷ Qv Nr. 12, D 92, 22. Juli 1697 waltet Joannes Sigrist M(agister) scrinarius brigensis als Ehezeuge am Ehepaar Nesier-Werlen aus Geschinen und am Ehepaar Im Ahorn-Gertschen aus Ulrichen. — Dass diese Zeugenschaft des Bildhauers im Zusammenhang mit dem Werk in der Wilerkapelle stehen dürfte, geht aus der Tatsache hervor, dass die betreffende Kapelle zwischen den beiden Orten Geschinen und Ulrichen liegt.

⁸ Wie z. B. Gw. 38 (Ritzingerfeld Katharinenaltar) oder Hochaltar im Ritzingerfeld (Siehe I. Kap., Anm. 34) u. a.

ein Weihedatum, wie es gerade für das Datum in Naters ausdrücklich nachgewiesen ist⁹. Entscheidend für die Autorschaft Sigristens dürfte folgende Tatsache sein. Der Aufenthalt des Meisters wird in mehreren Gemeinden des Oberwallis durch Notizen in den Pfarrregistern bezeugt, in denen er oder seine Gattin als Taufpaten oder Ehezeugen vermerkt sind. Treffen wir nun gerade an diesen Orten Altäre und Skulpturen, die unter sich und mit dem oben genannten Altar stilistisch übereinstimmen, wird es erlaubt sein, diese Werke mit dem Namen Johann Sigristen zu verbinden.

Die dem Katharinenaltar im Wiler so eng verwandten Werke stehen im nahen Obergesteln, in St. Niklaus im Vispertal und in Ernen.

In Obergesteln zierte eine Siegesmadonna des im Dorfbrand von 1868 zerstörten Rosenkranzaltars¹⁰ die Nische über dem Kirchenportal. Eine Apostelstatue des gleichen Stiles steht in der Friedhofkapelle. Im Jahre 1696 trat aber in Obergesteln Johann Sigristen zusammen mit dem Schreiner Johann Dirren aus Bürchen im Hause des Meiers Johann Jost als Zeuge auf¹¹.

Im Jahre 1674¹² und vielleicht auch 1675¹³ hielt sich der Bildhauer in St. Niklaus auf. Die übriggebliebenen Figuren des im Erdbeben von 1856¹⁴ zerstörten Hochaltars und das Friedhofkreuz zeigen den gleichen charakteristischen Faltenstil wie die Figuren des Katharinenaltars am Wiler.

In Ernen walten am 19. Mai 1693 als Ehezeugen die beiden Bildhauer Meister Johann Sigristen von Glis und ein Mauritius Bodmer¹⁵. In Niederernen, einem Weiler unterhalb Ernen, befindet sich in der Kapelle von 1684¹⁶ ein Hochaltar, bei dem vor allem die plastische Gruppe der Hl. Familie im obern Geschoss, aber auch die Madonna und der hl. Sebastian diesen Stil deutlich verkörpern.

⁹ Qv Nr. 13, D 102 : Weihe des Sebastiansaltars am 14. September 1704. Dieses Datum entspricht jenem auf der Kartusche des Altars, während das Datum der Vollendung 1696 an den Volutenkonsolen des ersten Geschosses eingeschnitten worden ist.

¹⁰ Kiechler Kaspar, *Der Dorfbrand von Obergesteln*, in *Walliser Jahrbuch*, 1949, S. 41.

¹¹ Qv Nr. 12, B 12, 22. September 1696, ...*honestus et peritus magister Joannes Sigersten ... scrinarius Joannes Dirren*...

¹² Qv Nr. 22, B 1, 17. September 1674 : Inventar der Fahrhabe der *Anna filia q(uon)dam Theoduli Fux sartoris modernae conjugis magistri Johannis Editui (!) de Briga fabri lignarii*. — *Ibidem*, 17. September 1674, als Zeuge in einem Ehevertrag tritt auf : *Johannes Editui (!) burgensis Brigae Sculptor (sic)*. — Vergl. Anm. 13.

¹³ Qv Nr. 22, B 1, 17. April 1675, Hans Summermatter schuldet der *modestae Annae Fux netrici conjugii honesti magistri Johannis Sigristen sculptoris Brigae*...

¹⁴ Mitt. von H. H. Pfr. Clemens.

¹⁵ Qv Nr. 7, D 205, 19. Mai 1693, *testibus hon. et perito Magistro Joanne Sigristen Gliserti et Mauritio Bodmer sculptoribus*.

¹⁶ Jahrzahl auf dem Türsturz der Kapelle.

Aus diesen Werken lässt sich der Stil des Johannes Sigristen im Vergleich mit jenem des Johann Ritz folgendermassen charakterisieren. Besaßen die Kleiderfalten der Ritzfiguren einen einheitlichen parallelen Zug mit verhältnismässig langen Vertiefungen, so beginnt sich bei den Figuren des Johann Sigristen der Stoff gleichsam aufzublättern. Die Falten wirken oft kleinteilig, unruhig und zerfahren. Grosse zusammenhängende Konturen sind vermieden. So gleicht das Gewand der hl. Katharina in der Wilerkapelle einem lebhaft und allseitig bewegten Gewässer. Bei manchen Figuren beschränkt sich diese Art der Faltengebung auf die Ärmel. Die Vertiefungen im Stoff besitzen nur selten die schönlinige Lanzettform des Johann Ritz, sondern wechseln in den mannigfaltigsten Formen mit zuckenden Umrissen. Das gilt besonders für die Drapierungen und Stauungen. Setzen sich bei den Gewändern der Ritzfiguren linear umgrenzte Partien noch klar voneinander ab, wie etwa die umgelegten Säume von der Binnenfläche, so fliessen sie bei Sigristen oft ineinander über zu einem verschwimmenden malerischen Ganzen.

Auch die Gesichter unterscheiden sich. Jene des Johann Sigristen besitzen eine schöne Symmetrie, rundliche Umrisse und eine breite Flächigkeit. Die Augen liegen nicht schief und blicken natürlicher. Die Haartrachten gleichen in der Führung der Locken oft den Ritz'schen, sind aber dem Bau der Gesichter entsprechend symmetrischer angeordnet und quellen besonders seitlich sehr weit heraus. Eine veränderte Physiognomie zeigen vor allem auch die kleinen Puttenköpfe mit den aufgedunsenen Gesichtern, den spärlichen Haaren und den verkümmerten Flügeln an den verkröpften Friesabschnitten des Altars in Wiler.

Im Körperbau wirken Sigristens Geschöpfe voluminöser und vollplastischer. Auch stehen und schreiten sie organischer. Die geknickten und unorganisch gespreizten Füsse des Johann Ritz kennt Sigristen in der Regel nicht. Andererseits fehlen bei ihm die charakteristischen Ritzputten mit ihrer seiltänzerisch ausgewogenen Sitzstellung vollständig. Seine Putten benehmen sich linkisch und steif wie Puppen.

Ein weiterer Unterschied bekundet sich in der Stimmung der Figuren. Dominierte bei Ritz das Lyrisch-Innige, das Lieblich-Anmutige, das oft in seitlich nach vorn geneigten Köpfen und in den zarten Spiralen der Körperlinien zum Ausdruck kommt, so offenbart sich bei Sigristen ein Zug ins Rhetorisch-Pathetische, der sich gern in aufrechter Haltung und stolz erhobenem und frontal gerichtetem Haupte zeigt. Die üppige Körperfülle und die majestätische Haltung verleihen seiner Madonna in Obergesteln eine königliche Grossartigkeit, die den Ritzmadonnen insgesamt abgeht.

In der Ornamentik offenbart Sigristen am Wileraltar eine Vorliebe für die Fruchtbündel, die um diese Zeit an den Ritzaltären bereits verschwunden sind. Der Akanthus, den er als Säulenlaub, als seitliche Ranken und für die Giebelbekrönung verwendet, breitet sich ausserordentlich flächig und in grossen Kurven aus und verdeckt selbst die Windungen der Säulenschäfte. Die geschmeidige und angemessene Linie des Ritz'schen Akanthus fehlt ihm. Völlig fremd ist den Ritzaltären die Stoffdraperie, welche sich hier wie ein geraffter Vorhang dreimal geknotet um die Mittelnische zieht.

In der Architektur bedient sich Sigristen am Altar in Wiler der Halbsäulen, die sich an keinem Ritzaltar finden. Auch die Anordnung der Säulen, wobei drei Säulen bzw. Halbsäulen gekuppelt werden und eine vierte isoliert auf der Seite steht, sucht man bei Johann Ritz umsonst.

Die auf Grund dieser Kriterien gesichteten Werke, wobei dem Figurenstil wiederum das Hauptgewicht für die Beurteilung beigegeben worden ist, verraten, dass Johann Sigristen eine grosse Werkstatt betrieben hat, die sich in den Bezirken von Brig und Visp unumschränkt behaupten konnte, über die Grenzen des Wallis hinaus jedoch keine Arbeiten lieferte.

Die vorläufige Kenntnis seines Stils erlaubt, ihm einige Werke zuzuschreiben, die man für Johann Ritz in Anspruch genommen hat. Die Ausscheidung aus dem viel homögenen Werk des Johann Ritz fällt in der Regel leichter als die Einreihung in jenes des Johann Sigristen, in dessen Werk wohl wegen der selbständigen und vielleicht nur vorübergehend in der Werkstatt tätigen Mitarbeiter¹⁷ viele heterogene Elemente sich vereinigen. Zur Sprache kommt der Hochaltar der Pfarrkirche von Bellwald und jener der Kapelle von Kühmatt im Lötschental.

1. Bellwald, Pfarrkirche, Hochaltar

Konsekration 1704¹⁸. Am deutlichsten prägt sich der Stil Sigristens an einem hl. Bischof und einem hl. Ritter (Sigismund oder Mauritius) aus, die zum Hochaltar gehören¹⁹, gegenwärtig aber im

¹⁷ Siehe Anm. 15 und 27, eventuell auch Anm. 11, da *scrinarius* bisweilen auch Bildhauer bedeutet, wie Anm. 7 zeigt.

¹⁸ Bellwald, Pfarrarchiv, D 9, Visitationsakt des Bischofs Supersaxo: 10. September 1704, *Benedictio* der Kirche und dreier Altäre. Die Jahrzahl steht auch auf dem epistel-seitigen Altar.

¹⁹ Mitt. von H. H. Pfr. Roman Bumann.

Pfarrrestrich stehen. Vertritt der hl. Ritter in seinem Gewand den blättrigen Stil der hl. Katharina vom Wiler, so lässt sich die feingrätige Faltung des bischöflichen Mantels mit jener am Gewand des hl. Rochus auf dem nämlichen Wileraltar zusammenbringen. Beide Figuren besitzen die breiten, symmetrischen Gesichter. Diese Gesichter finden wir auch an den Madonnen des Hochaltars selbst, vor allem an der Assunta, welche an ihren Gewändern die kleinteiligen und malerisch zerfliessenden Falten aufweisen. Eine zweite Assunta im Relief eines Rosenkranzmedaillons steht durch die Körperhaltung und das Pathos in nächster Verwandtschaft zur hl. Katharina im Wiler ²⁰.

Ähnliche, weitausholende Kurven flacher Akanthusranken wie im Wiler umwuchern auch diesen Altar. Im Prinzip herrscht hier die gleiche Säulenordnung. Nur sind diesmal drei volle Säulen gekuppelt, während die vierte, abseits stehende nur der Idee nach vorhanden, in Wirklichkeit aber durch eine Figur ersetzt ist, über deren Kopf ein Kapitell frei herabhängt.

Die auf die Geschosse verteilte dreimalige Darstellung Mariens als Immakulata, Assunta und durch die Dreifaltigkeit gekrönte geht auf den Hochaltar im Ritzingerfeld ²¹ zurück und findet sich auch bei Johann Ritz ²².

Der Altar auf der Evangelienseite zeigt in seinen ursprünglichen Teilen, vor allem in einem hl. Bischof Martin und in den Akanthusranken, den Stil des Hochaltars ²³.

2. Kühmatt, Kapelle, Hochaltar

Manche Stilmerkmale und nahe Beziehungen zum Katharinenaltar in der Wilerkapelle und zur Madonna von Obergesteln lassen auch in diesem prunkvollen Werk die Hand des Johann Sigristen erkennen. Die Madonna vom Siege in der Mittelnische des untern Geschosses und jene des Johann Ritz in Tschamutt, welche beide man zusammenbringen wollte, haben nur das Thema miteinander gemeinsam, zeigen aber verschiedene Stimmung, Haltung und Proportionen. Die Madonna von Kühmatt besitzt nicht die Schlankheit, den Achsenreichtum, die lyrische Versonnenheit und das charakteristische Gesicht

²⁰ Siehe *Exkurs 2*, am Anfang.

²¹ Siehe I. Kap. und II. Kap.

²² Siehe II. Kap.

²³ Der Altar wurde ca. 1920 verdorben und aufgeteilt. Carlen Albert, *Verzeichnis der Kunstgegenstände des Bezirks Goms bis 1850*, Manuskript, Brig.

einer Ritzmadonna. Dagegen steht sie durch ihre majestätische Haltung, mit dem geradeausgerichteten Kopf und ihrer Standfestigkeit der Madonna von Obergesteln sehr nahe, mit welcher sie auch das rieselnde Gefält der Tunika und das breite, symmetrische Antlitz mit den seitlich herauswogenden Haarwellen gemeinsam hat. In manchen Beziehungen, vor allem im Faltenwurf des Mantels, lässt sie sich mit der Siegesmadonna von Eyholz vergleichen²⁴. Ähnlich wie in Obergesteln liegt der Jesusknabe in den Armen der Mutter, nur etwas ruhiger, und streckt die Beinchen ungezwungen von sich, ohne sie kunstvoll zu verschränken wie die Ritzkinder²⁵. Mit dem Jesusknaben verleugnen auch die Putten die Kinderstube des Johann Ritz. Dagegen bekennen sie sich geschwisterlich zu den pausbackigen Puttenköpfen mit den verkümmerten Flügelchen an den Friesabschnitten des Wileraltars. Auch die übrigen Figuren, am allermeisten aber die kleinen Reliefs an den Säulenpostamenten, verraten in Ausdruck, voluminöser Körperlichkeit und kleinteiligem Faltenwurf die Werkstatt-heimat Johann Sigrists²⁶.

Ebenso deutlich spricht das Ornament. Wie am Wileraltar finden sich auch hier die Granatfruchtbündel, die dreimal geknotete Draperie um Mittelnische und Madonna herum und der Akanthus mit den weitausholenden Spiralen. Letzterer besitzt im Gegensatz zum Wileraltar sprühendes Leben und geschmeidige Eleganz. Beiderorts sind ferner die korinthischen Kapitelle auffallend gedrückt und mit kräftigen, breitausladenden Voluten versehen.

Die Architektur des untern Geschosses, wo drei Kompartimente durch architektonische Zwischenglieder brückenähnlich verbunden werden, erinnert an das unterste Geschoss des Hochaltars der Ringackerkapelle von Leuk, für welchen mindestens die Mitarbeit des Johann Sigrists archivalisch gesichert ist²⁷.

²⁴ Siehe I. Kap. : Hochaltar der Kapelle von Eyholz.

²⁵ II. Kap., Anm. 37.

²⁶ Ausgenommen natürlich die spätgotische Madonna des obern Geschosses, welche wohl aus dem vorangegangenen Altar pietätvoll in den Barockaltar hinübergenommen wurde.

²⁷ Qv Nr. 10, b, Taufbuch, 18. Dezember 1701 wird ein Ignaz, Sohn des Johann Sigrist sculptor und seiner Gattin Maria Bodmann getauft (Johann Sigrist hatte sich mit dieser zweiten Gattin Maria Bodmann, bezw. Bodenmann, bezw. Bodmer, am 8. Mai 1690 in Glis verheiratet. Ehebuch Glis). Patin : Die Witwe Johann Ritters (Siehe I. Kap., Anm. 18/19). — Qv Nr. 10, a, G 18 (Aus der Burgschaftsrechnung) : 1702 Joannis Sigresten für den grossen Altar Ringacker 19 Kronen 20 batzen. — Als man (1702) die Bildhauer Arbeit visitiert und de novo (!) verdungen hat 1 Kr 11 bz (Offenbar war der Altar vorher an den verstorbenen Bildhauer Johann Ritter von Leuk verdingt worden, dessen Witwe die Patenschaft am Kinde des neubestellten Bildhauers Sigrists übernimmt). — ...anno 1703 für den Hauszins d. Bildhauers 1 Kr. 12 ½ bz. — Der Altar wurde laut Inschrift hinten am Altar «1705 gmacht», also vollendet, und «1709 verguldet und gemahlt».

3. Exkurs: Jodok Ritz und sein Stil

Auch in diesem Kapitel geht es darum, den Stil des Jodok Ritz soweit zu erfassen, als er die Grenzen zwischen ihm und seinem Vater Johann zu ziehen hilft. Sie genau festzulegen begegnet insofern Schwierigkeiten, als Jodok ein Schüler seines Vaters ist, und deshalb nicht immer entschieden werden kann, ob es sich um eine Werkstattarbeit Johanns oder eine selbständige Leistung Jodoks handelt.

Als ältester Sohn des Bildhauers Johann Ritz wird Jodok am 5. Mai 1697 in Selkingen geboren und in der Pfarrkirche von Biel getauft¹. Als elfjähriger Knabe wird er anno 1708 unter den Scholaren der Klosterschule von Disentis aufgezählt, in deren Rosenkranzbruderschaft er Aufnahme fand². Im Alter von achtzehn Jahren, in welchem er die Lehrzeit abgeschlossen haben mochte, vermählte er sich am 16. Oktober 1715 mit Maria Barbara Ambort von Silenen (Kt. Uri) in der dortigen Pfarrkirche³ und liess sich dann mit der Gattin in seinem Heimatdorf Selkingen nieder⁴. Ein Jahr darauf im Jahre 1716 wird ihm dort eine Tochter geboren, wobei ihn das Pfarregister als Schnitzer und Meister betitelt⁵. Zu dieser Zeit konnte er wohl an den Altären von Oberwald mitgeholfen haben⁶. Tatsächlich lässt der Stilvergleich mit den gesicherten Werken von Wassen⁷ seine Hand am Rosenkranzaltar von Oberwald zum erstenmal sichtbar werden.

Seine um ein Jahr ältere Gattin begleitete ihn an seine Arbeitsstätten. Denn alle nachfolgenden Kinder werden auswärts geboren und getauft, so dass die Pfarrbücher Graubündens und Uris Wegweiser zur Erforschung seiner Künstlerfährte werden. Im Frühling 1722 finden wir ihn in Vigens im Lugnezertal (Kt. Graubünden)⁸, wo er die Seitenaltäre für die Pfarrkirche schnitzt, atektonische Akanthusrahmen

¹ Siehe I. Kap., Anm. 64.

² Qv Nr. 6, Verzeichnis der Rosenkranzbruderschaft, unter *Scolares anno 1708*: Joh. Jodocus Riz ex Valesia.

³ Qv Nr. 18, Ehebuch, 1715, *Dominus Joannes Jodocus Ritz, Valesianus, primas nuptias habuit ex licentia sui reverendi domini parochi in nostra parochiali ecclesia cum virgine Maria Barbara Am Bort 16. octobris die cum testibus Joanne Ambort, Jacobo Josepho Epp...* (Zitiert nach Lauber und Wymann [35], S. 75, Anm. 2).

⁴ Siehe Anm. 5.

⁵ Qv Nr. 2, D 38, 19. September 1716, baptizatur *Maria Josepha fil. leg. M(agistri) Joannis Jodoci Ryz Jntaliatais* (sic! wohl für *intagliatore* = Holzschneider, Bildhauer) *et virtuosae Mariae Barbarae Borter hon. Coniugum de Selgigen...* Vergl. II. Kap., Anm. 18.

⁶ Siehe Gw. 44 (Rosenkranzaltar).

⁷ Siehe Anm. 28.

⁸ Qv Nr. 26: *Ao 1722 18. Aprilis baptizatus est infans Joannes baptista Antonio Riz filius legitimus Joannis Riz Wallensis Sculptoris et Barbarae Rizin levantibus domino Martino Cabalzar Jurato degensi (d. h. von Igels = Degen) et Maria Catharina Schmidin Grüenneg. Es handelt sich um die Geburt des spätern Malers Johann Franz Anton!* — Nach Lauber und Wymann [35], S. 75 wurde Maria Barbara Ambort am 31. Januar 1696 geboren.

mit weit vorschnellenden, eingesetzten Blättern, und einen hl. Antonius von Padua für den epistelseitigen Altar, der seine Verwandtschaft zu einem hl. Antonius im Beinhaus von Silenen nicht verleugnet⁹. Darauf beteiligte er sich ziemlich sicher an den Seitenaltären der nahen Pfarrkirche von Igels (Gw. 62 u. 63). Von seiner Hand stammen wahrscheinlich auch die übrigen Altarraahmen aus Akanthuslaub mit den stark vorspringenden, aber eingesetzten Blättern und der kräftigen Innenborte im Bündneroberland, wie im besondern der Josefs- und Theophilsaltar in der Klosterkirche von Disentis¹⁰; denn zeitlich und stilistisch stehen sie alle einander nahe.

Vielleicht beteiligte er sich noch am Hochaltar von Pleif (Gw. 68), dem letzten bekannten Werk seines Vaters im Jahre 1724. Im Juli des gleichen Jahres finden wir ihn jedoch schon in Göschenen¹¹. Dort kommt für seine Hand nur der barocke Altar der ehemaligen Dorfkapelle in Frage, welcher jetzt die Kapelle der *Göschenenalp* ziert¹². Die Stilverwandtschaft zu seinen spätern Werken ist augenscheinlich. In den Figuren zeigt sich die frontale, steife Haltung von Kopf und Körper, wie sie uns in den gesicherten Altären von Wassen und Schattdorf wieder begegnen wird. Die überschulenkten Proportionen der heiligen Jungfrauen wiederholen sich an den vier Hauptfiguren des ebenfalls gesicherten Hochaltars von Silenen. Für die Autorschaft Jodoks sprechen ferner die breiten, vollen und rundlichen Gesichter mit der natürlichen Augenstellung und dem satten und zufriedenen Ausdruck. Dabei anerkennen diese Figuren durchaus ihr Erbteil aus dem Formenschatz des Vaters Johann in den typisch auseinanderflatternden Mantelsäumen und den diagonal geführten Armen der hl. Jungfrauen. Auch das Sonnenblumenmotiv hat Jodok samt den Akanthusranken vom Vater übernommen¹³. Im Göschener Altar sehen wir das erste selbständige Werk des jungen Schnitzers.

⁹ Am gleichen Ort errichtet Jodok den Hochaltar. Siehe Anm. 14 u. 15. Die stilistische Verwandtschaft zwischen den beiden Antoniusfiguren beruht folglich nicht auf Zufall.

¹⁰ Der Theophilsaltar trägt das Wappen des Abtes Gallus Deflorin (1716-1724), auf Grund dessen die Datierung Poeschels [40], Bd. 5, S. 54 in die Zeit um 1712 nicht zutrifft. — Zum Wappen Abt Deflorins siehe Curti [11], 1920, S. 21. Die auf Grund ihrer Verwandtschaft eventuell weiter in Frage kommenden Altäre sind folgende: Die beiden Seitenaltäre von 1717 der Kapelle St. Anna in Truns; siehe Poeschel [40], Bd. 4, S. 428 und Abb. 498, S. 427. Der Altar der Kapelle St. Rochus in Lumbrein; siehe Poeschel [40], Bd. 4, S. 189 f. und Abb. 227, S. 189. Die beiden Seitenaltäre der Kapelle St. Andreas in Sontg Andriu bei Lumbrein; siehe Poeschel [40], Bd. 4, S. 192 und Abb. 229, S. 191.

¹¹ Qv Nr. 27, 15. Juli 1724 *Baptizatus est Joannes Bonaventura Henricus Fil. leg. Joannis Jodoci Riz, et Annae Barbarae am Port in Geschenen, Patrini... Joannes Jacobus Reglin hospes in Geschenen et V. Maria Josepha Reglin filia Joannis Caspari Reglin Ursariae.*

¹² Er wurde 1910 dorthin versetzt. Siehe *Helvetia Christiana*, Bistum Chur, Zürich, 1942, Bd. 2, S. 76.

¹³ Siehe II. Kap., D.

Für den Hochaltar von *Silenen* schloss Johann Jodok am 11. Mai 1726 einen Werkvertrag¹⁴. In seinem Aufbau gibt er nur ein Zerrbild des ursprünglichen Zustandes, da er nach der Überführung von der alten Kirche in die neue, 1754-1756, erhöht wurde¹⁵. Die Figuren sind zum Teil die ursprünglichen, u. a. die vier Hauptfiguren im untern Geschoss, die Apostel Petrus und Johannes und die beiden Märtyrinnen Barbara und Katharina. In ihnen nähert sich Jodok ein einzigesmal den bewegtern und achsenreichern Figuren des Vaters. Aber das Gegenspiel von Gliedern und Körper wirkt befangen und unbeholfen. Den Kopf heben sie, der hl. Petrus ausgenommen, seitwärts in die Höhe; neben der frontalen Kopfhaltung begegnet auch diese häufig in Jodoks Figuren. Auch die Gesichter der Jungfrauen tragen das typische Gepräge. Die Falten werden grosszügig und in abgekürztem Verfahren gegeben. Die Hände und Füsse der Männer erinnern in ihrer sorgfältigen Ausführung an jene der Sedruner Apostel des Johann Ritz. Und der feine Kopf des hl. Petrus mit seinem beseelten Antlitz würde selbst dem Vater Johann Ehre machen. Jodok Ritz hat in diesen Figuren wohl seine beste Leistung gezeitigt. Manche Einzelheiten an diesem Altar, so die bekränzten Engelsköpfe, welche die Konsolen tragen, oder jene, die das Gebälk über den Figuren stützen, leben noch ganz aus der Tradition des Johann Ritz. Die Säulenschäfte stimmen mit jenem des Pleifer Hochaltars völlig überein. Diese Nähe zum Werk des Johann Ritz, die dem frühern Altar in der Göscheneralp und den spätern Werken in diesem Masse abgeht, weckt die Vermutung, der Vater Johann habe am Werden dieses Altares vielleicht durch Entwürfe für Figuren noch persönlichen Anteil genommen¹⁶.

Noch bei Lebzeiten des Vaters, im Jahre 1728, errichtete Jodok Ritz den *Rosenkranzaltar* für die Pfarrkirche von *Andermatt*¹⁷, welcher jetzt als Nikolausaltar die Kapelle in *Zumdorf* ziert. Dass es sich in *Zumdorf* um den genannten Altar handelt, lässt sich aus dem Figurenprogramm und der Fassung der Figuren einwandfrei erschliessen.

¹⁴ Qv Nr. 18, Nr. 87.

¹⁵ Vergl. Lauber und Wymann [35], S. 86: «Dieser Altar wurde von der alten in die neue Kirche (1754-56) übertragen... Zu Gunsten des Hochaltars aber veranstalteten die Silener 1770 und 1771 eine freiwillige Steuersammlung und brachten 572 Gl. 4 Sch. zusammen. Davon... strich der Bildhauer Lukas Regli... 202 Gl. 2 Sch. ein». Die ansehnliche Summe lässt auf grössere Umarbeitung schliessen.

¹⁶ Vergl. Lauber und Wymann [35], S. 84, Anm. 1. Wir glauben auch, dass die beiden Namen Johann und Jodok Ritz, die sich bis 1901 auf der Altarkartusche befunden haben sollen, eher auf Johann Jodok Ritz allein zu beziehen sind.

¹⁷ Qv Nr. 1, B 7 (bezw. A 5): *den 9. 7bris (September) ist der Rosenkranzaltar aufgerichtet worden in d. Pfarrkirch. 1728, der alte aber gen S. Columban in die alte Pfarckirche getragen worden.*

Die Titelfigur des hl. Nikolaus in der Mittelnische des ersten Geschosses ist im Verhältnis zu den übrigen Figuren so klein proportioniert, dass sie offensichtlich nicht zum ursprünglichen Bestand gehört und samt den sie umgebenden Medaillons erst bei der Versetzung des Altars in die Nikolauskapelle von Zumdorf hinzukam. Auch stilistisch passt sie nicht zu den übrigen Figuren¹⁸. Ihr zur Seite stehen im ersten Geschoss die hl. Katharina von Siena und der hl. Dominikus, auf dem Gesimse entsprechend der hl. Josef und die hl. Anna selbdritt. In der Mittelnische des obern Geschosses befindet sich der hl. Sebastian. Laut der Weiheurkunde von 1695 war schon der vorangehende Rosenkranzaltar von Andermatt nebst dem hl. Josef und hl. Dominikus auch dem hl. Sebastian geweiht¹⁹. Der hl. Dominikus und die hl. Katharina von Siena, welche an sich für einen Rosenkranzaltar sprechen, werden zudem im Vertrag vom 19. September 1728 mit Johann Kaspar Leser, der den Rosenkranzaltar fassen soll, ausdrücklich genannt²⁰. Und die in jenem Vertrag genannte Fassung, goldene und silberne Gewänder mit schwarzem Futter, hat sich an den beiden Figuren in Zumdorf bis heute erhalten. Der Altar wurde offenbar hierher versetzt, als die Andermatt um die Mitte des 18. Jahrhunderts, dem Zug der Mode folgend, ihre Kirche mit spätbarocken Marmoraltären ausstatteten²¹. Der hl. Dominikus und die hl. Katharina entsprechen in ihrem dürftigen Ausdruck genau dem Stil der untern Figuren des evangelienseitigen Altars in der Pfarrkirche von Wassen und dem hl. Antonius des epistelseitigen Altars daselbst²²; vor allem gleicht der hl. Dominikus jenen Figuren bis ins Einzelne. Auch die Säulen stimmen mit ihrem Laub beiderorts überein. Der hl. Josef und die hl. Anna selbdritt stehen dem Stil des Johann Ritz noch nahe, wobei die hl. Anna jener von Stans (Gw. 66) nachgebildet ist. Diesen auffallenden Dualismus des Stils auf dem nämlichen Altar finden wir, abgesehen von den Figuren

¹⁸ Er stand wohl schon vor diesem Altar in der Kapelle, zu der laut Qv Nr. 1, B 7 (bezw. A 5) 1719 der Grundstein gelegt worden ist (*Lapidem primum Sacelli S. Nicolai Zumdorf benedixi*), welche 1721 eingesegnet (*benedixi*) und laut Andermatt P. 4 am 24. August 1727 konsekriert worden ist. — Schon als Rosenkranzaltar besass die Mittelnische einen Kranz von Medaillons mit den Geheimnissen und zwar, wie aus Qv Nr. 1, B 10 (Vergl. Anm. 20) hervorgeht, jene des alten Rosenkranzaltars (Vergl. Anm. 17): Qv Nr. 1, B. 10: 6. *die g'heimbnusse verbessert mit gold und farben*.

¹⁹ Qv Nr. 1, D 7: *in honorem SS. Rosary B. M. V. et Sanctorum Josephi, Sebastiani et Dominici*.

²⁰ Qv. Nr. 1, B 10: 2. *die 2 bilder S. Dominic und S. Cathr(ina) von senis (sic!) die kleidung silber und gold, die fütterere schwartz*.

²¹ Qv Nr. 1, D 11: Am 1. Juli 1759 wurde die Pfarrkirche Peter und Paul zusammen mit vier Seitenaltären geweiht, während der Hochaltar schon früher geweiht worden war. (*Altari maiori seu illo, quod est in Choro, iam prius consecrato*).

²² Siehe Anm. 28.

des hl. Nikolaus und des hl. Sebastian ²³, auch an den genannten Seitenaltären von Wassen aus dem Jahre 1733, welche beide für Jodok Ritz gesichert sind, ferner an den Seitenaltären in Schattdorf aus den Jahren 1736-1739 ²⁴. Auch dort klingt in den obern Figuren der Stil des Johann Ritz noch stärker nach, während in den untern Figuren und an jenen der Hochaltäre an den betreffenden Orten der frontale Stil sich äussert wie hier am hl. Dominikus und der hl. Katharina von Siena. Da Johann Ritz 1729 gestorben ist ²⁵, kommt seine Mitarbeit bei den Altären von Wassen und Schattdorf nicht in Frage. Ob Jodok Ritz festgelegte Typen topenhaft nachgebildet, oder ein Mitarbeiter den Stil des Johann Ritz noch weitergepflegt hat, lässt sich nicht entscheiden. Jedenfalls aber kann der Altar von Zumdorf Jodok Ritz auf Grund des stilistischen Vergleichs einwandfrei zugeschrieben werden.

Sicher stammte der ehemalige, zum Teil 1785 ^{25a} durch Brand zerstörte Hochaltar der Pfarrkirche von *Somvix* (Graubünden) aus seiner Hand. Dafür legen die beiden weiblichen Heiligen, Margaretha und Magdalena, die auf dem neuen Altar nach dem Brand als Seitenfiguren im ersten Geschoss wieder Verwendung gefunden haben, Zeugnis ab. Mit den platten und breiten Gesichtern, in welchen grosse, beinahe glotzende Augen stehen, und der frontalen, fast steifen Körperhaltung gleichen sie geschwisterlich jenen Heiligen, die Jodok Ritz u. a. für die Pfarrkirche von Schattdorf, vor allem für deren Hochaltar, geschnitzt hat. In der Faltengebung verrät Jodok Ritz auch hier seine künstlerische Herkunft vom Vater Johannes. Zum Stil des Jodok passen auch die beiden am Hochaltar ebenfalls wieder verwendeten, vom frühern Altar herstammenden Seitenranken, ferner die mit goldenem Laub umrankten, blau lasierten (ursprünglich) Säulen im Pfarrestrich, von denen zwei den untern Säulen des Pleifer Hochaltars von Johann Ritz und jenen des Hochaltars von Silenen von Jodok Ritz im weich gelappten Akanthus völlig gleichen.

Auch die Seitenaltäre von *Hospental*, welche ihre Herkunft aus der Ritzwerkstatt nicht verleugnen ²⁶, dürfen auf Grund des Vergleichs mit Schattdorf ebenfalls Jodok Ritz zugewiesen werden; denn der hl. Josef auf dem epistelseitigen Altar stimmt in Haltung, Propor-

²³ Der hl. Sebastian, der mit den schlanken Proportionen und dem langen Gesicht vom Stil der seitlichen Figuren unten und oben abweicht, wurde vielleicht wie die Rosenkranzheimnisse, ebenfalls vom frühern Rosenkranzaltar übernommen. Vergl. Anm. 17, 18 und 19.

²⁴ Vergl. Anm. 29-31.

²⁵ Qv Nr. 2, D 42, 6. Oktober 1729.

^{25a} Vergl. Poeschel [40], Bd. 4, S. 396 f.

²⁶ Am evangelienseitigen Altar wurde eine Akanthusranke angesetzt, die mit ihren beiden Ritzputten aus einem Stück geschnitzt ist.

tionen und Faltenstil mit jenem in Schattdorf sozusagen restlos überein. Mit ihrem atektonischen Aufbau, der aus Rahmen weitgeschweifter Akanthusblätter besteht, erinnern sie an die oben besprochenen Seitenaltäre von Vigens und ihre weitem Verwandten im Bündner Oberland.

Im Jahre 1730 weilt Jodok Ritz mit seiner Familie in Altdorf²⁷, doch können in Altdorf selbst keine Werke mit seinem Aufenthalt in Verbindung gebracht werden.

Im Herbst 1733 schnitzte Jodok die Seitenaltäre für die der Vollendung entgegengenehnde neue Kirche von Wassen²⁸ (Taf. 30), und um die gleiche Zeit entstand wohl auch der Hochaltar, der sich auf Grund des Vergleichs mit den gesicherten Seitenaltären und vor allem mit dem Hochaltar von Schattdorf ebenfalls der Werkstatt des Jodok Ritz zuweisen lässt.

Die beiden Seitenaltäre von Wassen ermöglichen auch für jene von Schattdorf eine einwandfreie Zuschreibung an Jodok Ritz, da sie sich nicht nur in Aufbau und Ornamenten gleichen, sondern in den beiden Figuren der hl. Katharina und der hl. Barbara, welche beiderorts das Gesims des Marienaltars bewohnen, sozusagen wörtlich übereinstimmen. Die ursprüngliche Madonna des Schattdorfer Marienaltars darf vielleicht in einer Figur des Historischen Museums von Altdorf gesehen werden (Gw. 69). Jodok Ritz schuf die beiden Seitenaltäre von Schattdorf im Anschluss an den dortigen Hochaltar, den er nachweislich anfangs des Jahres 1736 « bereits aufrichtete »²⁹; denn sein Schwager Kaspar Leser, welcher 1736 die neue Kanzel malt und verguldet³⁰, beschäftigt sich erst 1739 mit der Fassung des Josefsaltars³¹. Bei der völligen Neuausstattung der Kirche mit Altären, Kanzel, Beicht- und Chorstühlen halfen dem Bildhauer Jodok Ritz der junge

²⁷ Qv Nr. 31, 11. August 1729 *Maria Helena Francisca Susanna, par. legit. Joa. Jodoco Rütz, sculptore, et Maria Barbara Amport, patrinis Domino Jacobo Rocho Aepp. Silenensis, et Domina Maria Helena Zurflue*. Vergl. Seiler [47], S. 38.

²⁸ Jahrzahl über Kirchenportal 1734. — Kirchweihe durch Bischof erst 1742 (*Pfarrblatt der kath. Pfarrei Wassen*, 7. August 1942). — Qv Nr. 27, 1733, *die 9no 7bris* (9. Sept.) *legitime nata et baptizata est Maria Johanna francisca Riz d(omini) Jodoci Riz pro tempore Wassae altaria collateralia elaborantis et d(ominiae) Mariae Barbarae amborth filia legitima tenentibus Adm Rdo ac doctissimo domino Josepho Antonio Leontio Gerig p(ro)t(empore) sacellano Wassensi et d. Maria Johanna Joler*.

²⁹ Qv Nr. 17, Taufbuch, 1736, 14. Januar, baptizatur *Leg(iti)ma Maria Anna Helena Emerentia D(omi)ni Joannis Jodoci Riz Valesiani, Sculptoris altare maius nostrae Ecclesiae Marianae in illo tempore iam iam erigentis, et D(omin)ae Mariae Barbarae Amport...*

³⁰ Qv Nr. 17, Taufbuch, 5. Juli 1736, *Leg(iti)mus Josephus Maria Casparus Udalricus D. pictoris et inauratoris, tempore Cathedrae nostrae novae elaborandae, Jannis Caspari Lässer S. Gallensis et D. Mariae Fran. Riz Walsessianae...*

³¹ Qv Nr. 17, Taufbuch, 1. März 1739, *Leg(iti)ma Anna Barbara Joanna Francisca Mag(ist)ri Lignarii Joannis Lucae Regglin et D. Annae Mariae Trösch levantibus D(omin)o Joann. Casparo Lässer tum hic occupato in pingendo et inaurando altari S. Josephi... et Domina Joanna Francisca Riz (als Stellvertreterin)*.

Bildhauer Lukas Regli von Schattdorf³² und vielleicht auch der um diese Zeit in Schattdorf genannte «Holzarbeiter» Francisco Franzoni³³.

Welche Werke Jodok Ritz in der kurzen Zeit bis zu seinem Tode noch schuf, bedarf einer genauern Abklärung. Im Wallis arbeitete um die Mitte des Jahrhunderts der jüngere Zeitgenosse Peter Lagger von Reckingen³⁴ in einem verblüffend ähnlichen Stil, der ebenfalls durch eine steife Frontalität der Haltung, das Schablonenhafte und die Leere des Ausdrucks langweilt. Die angestellten Beobachtungen lassen es als sehr wahrscheinlich gelten, dass Peter Lagger von der Ritzwerkstatt abhängt und dass beide Bildhauer zusammengearbeitet haben³⁵. Vergleicht man die für Jodok Ritz vielleicht in Frage kommenden Werke, wie etwa den Hochaltar von Zermatt³⁶, den Hochaltar von Törbel³⁷ oder die Seitenaltäre von Unterbäch mit seinen Werken im Kt. Uri, wird man dazu neigen, sie aus seinem Werk auszuschneiden und Peter Lagger oder einem andern, unbekannten Meister zuzuschreiben. Einer Abklärung bedürfen diesbezüglich auch der Hochaltar in der Pfarrkirche von Brigels³⁸, ferner der dem Brigelser Altar nächst verwandte Hochaltar in der Kirche St. Remigius in Fellers³⁹. Die stilistischen Hinweise auf die Kirchenausstattung von Schattdorf fehlen bei beiden nicht.

Der Tabernakel auf dem Hochaltar der Kirche von Madrano bei Airolo (Kt. Tessin) stimmt im Aufbau mit dem Tabernakel von Vrin (Gw. 63) ziemlich genau überein, und seine Engelsfiguren erinnern in Haltung und Faltenstil lebhaft an jene des Tabernakels auf dem ge-

³² Qv Nr. 17, Nr. 5/1, *Dem Mr. Lucas 14 April weg dem Canzel 18 Guld.* — *Den 18. März 1736 Mr. Lucas weg dem Canzel geben von dem Geld Gl. 24.* — Da die Kanzel einerseits den Ornament- und Figurenstil der Seitenaltäre des Jodok Ritz besitzt, anderseits an Meister Lucas Regli (Vergl. Anm. 31) eine Zahlung für die Kanzel verabreicht wird, ist die Mitarbeit dieses «Schreiners» erwiesen, der später als selbständiger Bildhauer des Altärechens der St. Anna Kapelle in Gurtellen-Wiler auftritt (Qv Nr. 18, Nr. 78).

³³ Qv Nr. 17, Taufbuch, 24. Dezember 1735, *Pate magistro lignario Francisco Franzoni.* Um diese Zeit arbeitet Jodok Ritz am Hochaltar. Siehe Anm. 29.

³⁴ Garbely Leo, *Die Pfarrkirche von Münster (Goms)*, in *Vallesia*, Bd. 4, 1949, S. 69, Kreuzgruppe in Münster signiert und datiert von Peter Lagger 1743. — Dazu siehe I. Kap., Anm. 78.

³⁵ Vergl. I. Kap., Anm. 78. — Während der für Peter Lagger gesicherte Hochaltar der Pfarrkirche Binn für die Erkenntnis seines Faltenstils wenig hergibt, zeigen Werke, wie der Hochaltar von Törbel (Anm. 37) oder die Seitenaltäre von Unterbäch, welche ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden können, einen Gewandstil, welcher zweifelsohne von der Ritzwerkstatt herkommt: Es sind die vorn auseinandersprühenden Mäntel der hl. Frauen. Auch offenbart sich eine gewisse Verwandtschaft zwischen den hl. Jungfrauen auf dem Hochaltar von Wassen und jenem von Törbel gerade im Gewandstil, während die Gesichter sich im Ausdruck unterscheiden.

³⁶ Vergl. Anm. 41 und Gw. 52.

³⁷ Siehe I. Kap., Anm. 78: Kaspar Leser und Franz Anton Riz *pictoribus* als Zeugen in Törbel am 28. Dezember 1745.

³⁸ Vergl. Poeschel [40], Bd. 4, S. 345 f.

³⁹ Vergl. Poeschel [40], Bd. 4, S. 40.

nannten Hochaltar von Brigels. Höchstwahrscheinlich stammt also auch der Tabernakel von Madrano aus der Werkstatt des Jodok Ritz. Auf diese Arbeit bezieht sich wohl die Tatsache, dass Pfarrer De Zoppis von Airolo am 20. November an Pfarrer Garin Ritz bestätigt, für seinen Bruder 40 Messen gelesen zu haben ⁴⁰.

!! Jodok Ritz starb fern von Hause am 4. April 1747 in Zermatt ⁴¹,
.. nur wenige Tage nach dem Tode seiner Gattin Maria Barbara Ambort ⁴².

4. Exkurs: Anton Sigristen und sein Werk

Der Bildhauer Anton Sigristen von Brig ¹ gehört der Generation an, welche auf Johann Sigristen und Johann Ritz folgt. Ob er ein Sohn des Johann Sigristen ist oder sonst ein Verwandter, konnte bis jetzt nicht ausfindig gemacht werden ². Auch das Geburtsjahr kennen wir nicht. Als er am 19. September 1745 in Oberwald starb und begraben wurde, muss er aber noch jung gewesen sein, denn die frühesten datierten Werke, die drei Altäre von Hohenfluh bei Mörel, gehören ins Jahr 1732 ³. Die ganz wenigen Altäre, welche nicht aufs Jahr genau datiert werden können, dürften ihrem Stil nach kaum viel früher als die übrigen Werke entstanden sein, welche sich auf die Jahre 1732-1745 verteilen. In den Figuren kündigt sich das Rokoko an, in den Architekturen komplizieren sich die Grundrisse und das obere Geschoss beginnt sich dekorativ aufzulösen ⁴.

⁴⁰ Seiler [47], S. 184.

⁴¹ Qv Nr. 28, 1747, *Joannes Jodocus Riz Sculptor Gomesianus M. S. 4 Ap(rilis)*.

⁴² Qv Nr. 2, D 42, 1747, 22. März, *Sacrae Caemeterij terrae inserta est virtuosa Maria Barbara Ambort uxor periti Domini Sculptoris Jodoci Ritz de Selchingen*.

¹ Siehe die Zitate unten im Text, ferner Anm. 3 und 8.

² Die Tauf- und Ehregister von Glis geben darüber keine Auskunft, obwohl Brig zur Pfarrei Glis gehört.

³ Qv Nr. 11, G 5 (Kapellenbuch von Hohenfluh): *Der grosse Altar gemacht durch den Meister Antoni Sigristen zu brigt nach lauth dem Merckt 18. Dubel...* — Einige Seiten weiter: *Volgett hie unden was der gross Altar in der Capellen der schmerzhaften Mutter Gottes bey den hoo flienen zu machen im Jahr 1732 gekostet hat.* — Weiter unten: *Im oben gesagten Jahr 1732 hatt obvermelter... Pfarrer zu Mörill den ussren Altar... denen mittnachthalb... umb Dubel 5. machen lassen.* — *Ignatius Eugenius de Sepibus... hat im besagten Jahr 1732 den ussren Altar Mittag halben lassen machen umb Dublonen 5.* — Für die Seitenaltäre ist der Name des Bildhauers nicht ausdrücklich genannt. Doch ist die Stileinheit aller drei Altäre besonders in den Figuren eindeutig und evident. — Ueber die Fassung der Altäre siehe Exkurs I, Anm. 16.

⁴ Nun werden bisweilen, wie es am Beinhausaltar von Naters geschieht, alle Postamente und Gebälkabschnitte der zurückgestaffelten Säulen über Eck gestellt. Beispiele der dekorativ aufgelösten zweiten Geschosse: Die Seitenaltäre von Simplon-Dorf und Zeneggen (siehe unten im Katalog der Werke).

Gegenüber Jodok Ritz und den andern Zeitgenossen wirkt der Stil des Anton Sigristen sehr modern und zugleich so persönlich ausgeprägt in Figuren und Architektur, dass er sich mit einer Eindeutigkeit wie kein anderer im ganzen Walliser Barock erfassen lässt.

Zum Ausgangspunkt der Stilbetrachtung können mehrere gesicherte Werke dienen. Der Hochaltar von Hohenfluh wird in den Rechnungen des Kapellenbuches⁵ ausdrücklich als das Werk des Meisters «Antoni Sigristen zu brigt» verzeichnet. Der evangelienseitige Altar in Schindellegi, der zusammen mit dem Hochaltar und dem andern Seitenaltar 1906 aus der alten Pfarrkirche von Obersaxen erworben wurde⁶, trägt Datum und Signatur: «Antoni Sigrist von Brigg aus Wallis hat diese Altäre ausgehauwen Anno 1741»⁷. In Oberwald (Goms) hat Anton Sigristen, so vermerkt der Nekrolog im Sterbebuch⁸, den reichen Aufsatz auf das steinerne Taufbecken der Kirche geschnitzt.

Die Figuren Anton Sigristens, vor allem seine Engels- und Frauen gestalten, verströmen Anmut und Lieblichkeit. Die Gesichter runden sich zu einer länglich ovalen Form. Die Augen sitzen unter hochgezogenen Brauen, und der kokett zugespitzte Mund lächelt bei den Engelsköpfen bisweilen schalkhaft. Duftige Ringellocken umrollen das zarte, glatte Antlitz besonders der Engel. Auf den langgestreckten, schlanken Körpern erscheinen die Köpfe rokokohaft klein. Die Körper selbst bewegen sich massvoll und in höfisch eleganter Haltung. Die Leuchterengel auf dem Hochaltar von Hohenfluh (Taf. 32) zählen wohl zum Feinsten, was der Walliser Spätbarock hervorgebracht hat, und erinnern entfernt an die zart sinnlichen Geschöpfe des grossen Ignaz Günther im bayrischen Rokoko. Sigristens Gestalten geht der gequälte Ernst der Ritzfiguren und ihre starke Verschraubung ab. Sie bewegen sich natürlicher, die Körper sind rundplastischer und stehen sicherer.

⁵ Vergl. Anm. 3.

⁶ Ringholz [43], S. 71: Birchler [4], Bd. 1, S. 308 gibt 1907 an.

⁷ Ringholz [43], S. 72. Leider kann man die Signatur nicht nachprüfen. Auf jeden Fall ist es beachtenswert, dass nur der signierte Rosenkranzaltar den charakteristischen Figurenstil des Anton Sigristen aufweist, während der Hochaltar und der andere Seitenaltar jenem in der Gesamthaltung zwar nahe stehen, gewiss gleichzeitig mit dem Rosenkranzaltar errichtet und aufeinander abgestimmt worden sind, aber in den Figuren und selbst in den Ornamenten eine andere Hand verraten, die sich mit jener des Anton Sigristen nicht verwechseln lässt. Am besten zeigt sich der Unterschied in den Gesichtern der Heiligen und vor allem der Engelsköpfe. Selbst wenn die Signatur richtig wiedergegeben ist, so müsste man doch annehmen, dass der Hochaltar und der Josefsaltar in der Ausführung einem Gehilfen überlassen waren. Vergl. auch Anm. 32.

⁸ Qv Nr. 14, 19. September 1745, *obiit honestus probus ac peritus Magister Antonius Sigristen Sculptor Brigas (sic), qui olim hic baptisterium arte sua fecit. Cuius Corpus sequenti die in coemeterio Eccl(es)iae S. Crucis depositum est.*

Ganz charakteristisch gestaltet sich der Faltenwurf. Von der Regelmässigkeit und dem einheitlichen Zug Ritz'scher Gewandfalten ist nichts zu sehen. Die Gewänder zerflattern leicht wie im Winde. Ein zuckendes Spiel von Stegen und Gräten belebt die Stoffflächen.

Unverkennbar zeigt Anton Sigristen seine Eigenart auch in der Ornamentik. Um die Säulenschäfte legt er bald üppige Weinranken, bald Akanthuslaub und verwendet für Frieze und Zierfelder mit Vorliebe auch Fruchtbündel. Die Akanthusranken, welche an Schwung und Geschmeidigkeit den Ritz'schen nicht nachstehen, wachsen in einer plastischen Fülle der Stengel und Voluten bei distelhaft stachliger Gestalt der Blätter. In den Zierfeldern sind sie von Innenborten durchzogen, welche sich an ihren Enden zu Voluten einrollen. Die Mischung der verschiedenen Ornamente am gleichen Altar steht im Gegensatz zur einheitlichen Ornamentierung der Ritzaltäre⁹.

In den Architekturen liebte Anton Sigristen komplizierte Anlagen. Am Hochaltar von Hohenfluh baute er zwei tiefe Bühnen aufeinander, auf welchen sich der Tod Christi und die Kreuzabnahme szenisch abspielen. Der Bühnenraum wird dabei von Säulen umschlossen, die sich über polygonalem Grundriss erheben. Trotz der Raumtiefe verlaufen Postamente und Gebälkabschnitte parallel zur Bildebene. In den darauf folgenden Werken lässt Anton Sigristen die Bauglieder der Säulenarchitekturen sich reicher verkröpfen und stellt sie mit Vorliebe übereck. Die Figurenkonsolen, welche von niedlichen Puttenköpfen oder kräftigen Akanthusvoluten gestützt werden, brechen sich oft in polygonalem Grundriss. Das freischwebende Kapitell ist Sigristens Altären nicht unbekannt. Auch kombiniert er gewundene mit geraden Säulen. Im Gegensatz zur Ritzwerkstätte, aber in Übereinstimmung mit der Gepflogenheit des Johann Sigristen, verbindet Anton Sigristen in den Säulenbündeln etwa eine vordere Vollsäule mit zwei seitlichen Halbsäulen, welche sich um eine Vorlage fügen. Die Giebelansätze schwingen an Stelle der einfachen Bogen oft in einer doppelten Kurve.

Eine Eigentümlichkeit am Altar von Hohenfluh, die dann auch am Altärchen in der Kapelle von Ritzingen übernommen wurde, ist die Nische mit einer Pieta an der Predella.

Der Stil des Anton Sigristen entspricht zeitlich und in vieler Hinsicht auch formal dem Régencestil der übrigen Schweiz, wenn auch charakteristische Motive wie das Bandelwerk vollständig fehlen. Im Wallis überragt er seine Zeitgenossen, welche die Schemata des Johann Sigristen, Johann Ritz und ihrer Zeit unschöpferisch wiederholen, und stellt sich den beiden Vorläufern in seiner Art ebenbürtig zur Seite. Der

⁹ Johann Ritz gebraucht von ca. 1696 an, abgesehen von zwei speziellen Fällen, ausschliesslich das Akanthusornament. Siehe II. Kap., G.

Empfindungsreichtum und die Beseelung der Ritzfiguren geht seinen graziösen Figuren allerdings in weitem Masse ab, er wiederholt sich in einer routinehaften Gleichförmigkeit, welche im Unterschied zu den Schöpfungen des Johann Ritz auf die Dauer langweilt.

Auf Grund seiner Stilmerkmale, die hier nur knapp skizziert wurden¹⁰, konnte sein Werk sozusagen lückenlos gesichtet werden, und zwar mit einer Sicherheit, welche wir bei keinem andern Walliser Bildhauer erreichen. Es sind folgende Werke :

1. *Zenbinnen* (Binntal), Kapelle von 1725, Sebastiansaltar¹¹.
2. *Hohenfluh* bei Mörel, Kapelle, Hochaltar und zwei Seitenaltäre 1732¹².
3. *Ritzingen*, Kapelle St. Anna, St. Annaaltar um 1732¹³.
4. *Gamsen* (Bezirk Brig), Kapelle, Altar 1733¹⁴.
5. *Törbel-Im Feld*, Kapelle, Hochaltar um 1734¹⁵.
6. *Simplon-Dorf*, Pfarrkirche, zwei Seitenaltäre¹⁶.
7. *Naters*, Beinhaus, obere Kapelle, St. Annaaltar¹⁷.
8. *Zeneggen* (Bezirk Visp), Pfarrkirche, zwei Seitenaltäre¹⁸.
9. *Randa* (Nikolaital), Pfarrkirche, Hochaltar¹⁹.
10. *Vals*, Pfarrkirche, Hochaltar um 1739, Altar St. Johannes-Nepomuk²⁰.

¹⁰ Der Verfasser möchte sich vorbehalten, in einer gesonderten Abhandlung das Werk dieses Meisters darzulegen. Auch hier wird geeignetes Abbildungsmaterial die Nuancen aussprechen müssen, wo das geschriebene Wort zur letzten Aussage nicht ausreicht.

¹¹ Zuschreibung auf Grund des Stils. Mit dem Datum der Kapelle ist nur der früheste Termin gegeben (Datum 1725 an der Front über dem Eingang).

¹² Siehe Anm. 3.

¹³ Zuschreibung auf Grund des Stils. Die Kapelle wurde laut Qv Nr. 2, D 42 (Anhang) im Jahre 1732 eingeseget : *Anno 1732 die 2 January Benedixit Sacellum novum in Reitzingen Ad(mod)um R(everen)dus et Excellens D(omi)nus Christianus Egidius Werlen Parochus Monastery assistantibus R. R. D. D. Josepho Bodenmann pro tempore curato et Thomas Werlen Presbitero in Gluringen.* — Mit diesem Datum ist der früheste Termin gegeben und wohl auch die ungefähre Zeit der Entstehung des Altärens.

¹⁴ Zuschreibung auf Grund des Stiles. Dazu hat der gleiche Maler, welcher das Altarblatt mit dem hl. Georg gemalt hat, auch die Altarblätter an den Seitenaltären von Simplon-Dorf und St. Sebastian in Igels besorgt. — Auf der Altarkartusche steht : «Factum 1733».

¹⁵ Zuschreibung auf Grund des Stiles. Die Jahrzahl 1734 auf dem Altarblatt (*Bartolomäus Jachinus ex Macugnaga invenit et pinxit anno 1734*) kann auch als ungefähres Baujahr des Altars gelten.

¹⁶ Zuschreibung auf Grund des Stiles.

¹⁷ Wie Anm. 16.

¹⁸ Wie Anm. 16.

¹⁹ Wie Anm. 16. Eine Bearbeitung des Werkes dürfte wenigstens eine relative Chronologie der genannten vier Werke mit sich bringen. Der Altar von Randa gleicht im Aufbau jenem von Ritzingen in vielen Beziehungen.

²⁰ Die Zuschreibung des Hochaltars erfolgte schon durch Poeschel [40], Bd. 4, S. 225 auf Grund der für 1739 gesicherten Anwesenheit des Bildhauers. Siehe a. a. O. S. 234. Dazu die Abbildungen 263 und 264, ferner 278. Wir können diese äussern Zeugnisse aus Qv Nr. 25 ergänzen : Am 2. November 1740 waltet der Bildhauer Anton Sigristen als stellver-

11. *Igels*, Kapelle St. Sebastian, Arrangement des spätgotischen Altars von Ivo Strigel in eine zweigeschossige Säulenarchitektur als Hochaltar, zwei Seitenaltäre, 1740-1741 ²¹.

12. *Schindellegi*, Pfarrkirche, Rosenkranzaltar, 1741 ²².

13. *Lumbrein*, Pfarrkirche, Hochaltar, zwischen 1741-1743 ²³.

14. *Truns*, Pfarrkirche St. Martin, Immakulata ^{23a}.

15. *Brig*, Privatbesitz Prof. Dr. Albert Carlen, Pieta, Höhe 24,5 cm ²⁴.

16. *Brig*, Privatbesitz Prof. Dr. Albert Carlen, Madonna mit Kind, stehend, Höhe 80 cm. ²⁵.

17. *Binn*, Pfarrkirche, Seitenaltar St. Peter, Weihedatum 1745 ²⁶.

18. *Oberwald* (Goms), Pfarrkirche, Taufsteinaufsatz ²⁷.

Da die drei Altäre von St. Sebastian in *Igels* vermutungsweise der Ritzwerkstatt zugesprochen und in die Jahre 1710-1720 datiert worden sind ²⁸, bedarf ihre Zuweisung an Anton Sigristen einer Erläuterung. Dass der Um- und Einbau des spätgotischen Flügelaltars in einen zweigeschossigen Barockaltar von der gleichen Hand besorgt worden ist, welche auch die Seitenaltäre neu errichtet hat, zeigen neben der Übereinstimmung im disteligen Akanthusornament auch die beiden Engel und Putten auf dem Hochaltar, welche als einzige barocke Figuren hin-

tretender Pate für «Casparus Lesrer» (lies: Leser!) an einem Kind des Orgelbauers Matthäus Karlen (Dass es der Orgelbauer von Reckingen ist, erschliesst sich aus dem Namen der Gattin, der freilich nur mit dem Vornamen angegeben ist). — Diese äusseren Indizien finden im stilistischen Befund eine restlose Entsprechung. — Auf Grund des Figuren- und Ornamentstiles kann aber auch der St. Johannes von Nepomuk-Altar Anton Sigristen einwandfrei zugeschrieben werden. Die hl. Katharina von Siena, welche jener des signierten Rosenkranzaltares in Schindellegi (Nr. 12) so geschwisterlich gleicht, kann geradezu als Musterbeispiel für den Stil des Anton Sigristen gelten. Siehe Poeschel [40], Abb. 271 und 272. — Als Zeit der Entstehung kommen wie für den Hochaltar die Jahre 1738-1740 in Frage. Denn da der Fassmaler Jakob Soliva von Truns, der am Rosenkranzaltar von Schindellegi zusammen mit Anton Sigristen signiert, bereits 1738 in Vals sich aufhält, kann angenommen werden, dass auch der Bildhauer damals schon in Vals weilte. Dazu siehe Ringholz [43], S. 72 und Poeschel [40], Bd. 4, S. 234.

²¹ Siehe ferner am Ende dieses Exkurs.

²² Siehe Anm. 7.

²³ Zuschreibung auf Grund des Stiles. Zur Datierung siehe Poeschel [40], Bd. 4, S. 184: «Der Altar wurde 1741 bis 1743 für 1600 fl. hergestellt (Lib. bapt., S. 4)».

^{23a} Zuschreibung auf Grund des Stils. Vergl. Poeschel [40], Bd. 4, S. 420 und Abb. 485, S. 418.

²⁴ Zuschreibung auf Grund des Stils. Die Figur stammt laut Mitt. des Besitzers aus Reckingen.

²⁵ Zuschreibung auf Grund des Stils. Stammt laut Mitt. des Besitzers aus Brig, ursprünglich vielleicht aus Mund.

²⁶ Zuschreibung auf Grund des Stils. Da bei der Jahrzahl auf der Kartusche nichts weiteres vermerkt ist, betrachten wir sie als Weihedatum und somit als spätesten Termin für die Entstehung des Altars.

²⁷ Siehe Anm. 8. Der Text zwingt nicht zur zeitlichen Einordnung an dieser Stelle.

²⁸ So Poeschel [40], Bd. 4, S. 170-172.

zukamen. Für sich allein schon reden sie die unmissverständliche Stil-
sprache des Anton Sigristen. Vor allem aber schliessen die Stilmerk-
male der Seitenaltäre sowohl im Figürlichen und Dekorativen jeden
Zweifel aus.

Dazu erlaubt eine dem Hochaltar aufgemalte Jahrzahl 1741²⁹ eine
ziemlich exakte Datierung, die ihrerseits genau zum Graubündner Auf-
enthalt des Anton Sigristen passt. Falls es sich bei der Jahrzahl um das
Datum der Fassung handelt, wie anzunehmen ist³⁰, so ist der Altar spä-
testens 1741 geschnitzt worden. Da Anton Sigristen 1739 nachweislich
in Vals weilte, 1741 den Rosenkranzaltar im nahen Obersaxen vollendet³¹
und in der Folgezeit den Hochaltar von Lumbrein schnitzt, bleibt
als wahrscheinlichster Termin das Jahr 1740-1741³².

Eine ausführliche Bearbeitung des Werkes des Anton Sigristen
müsste sich auch mit dem Altar der Hl. Familie von Winkelmaten bei
Zermatt, dem Rosenkranzaltar in der Pfarrkirche von Niederwald und
dem Kreuzaltar in der Pfarrkirche von Grengiols (Goms) auseinander-
setzen und ihre Beziehungen zum Werk Sigristens näher abklären. Es
dürfte sich um Werke handeln, die in seinem nähern oder weiteren Um-
kreis entstanden sind. Ähnliches gilt vom Hochaltar und Josefsaltar in
Schindellegi, welche von einem Mitarbeiter Anton Sigristens zu stam-
men scheinen³³.

²⁹ Die Zahl findet sich hinten am Schrein in zeitgenössischer Schreibweise mitten
unter den neuzeitlichen Autogrammen pietätloser Hände versteckt.

³⁰ Am Hochaltar von Pleif (Gw. 68) hat der Bildhauer wie üblich seinen Namen
eingeschnitzt, während der Maler seinen Namen mit roter Farbe aufmalte. Auch in Oberwald
(Gw. 43) signierte der Maler mit Tinte.

³¹ Es handelt sich um den signierten Altar, der jetzt in Schindellegi steht. Siehe Anm. 7.

³² Zu Lumbrein siehe Anm. 23. — Da Anton Sigristen noch am 2. November 1740
in Vals weilte, blieb ihm für die Erstellung der Altäre in Igels und Obersaxen wenig Zeit.
Scheidet man den Hochaltar und Josefsaltar von Obersaxen bezw. Schindellegi als eigen-
händige Arbeiten aus, lässt sich die Leistung eher als möglich erklären. Vergl. Anm. 7.

³³ Siehe Anm. 7 und 32. — Auch das Altärchen der Kapelle in Zafreila dürfte in
unmittelbarer Abhängigkeit von Anton Sigristen entstanden sein, wie der Faltenstil zeigt.
Siehe Poeschel [40], Bd. 4, Abb. 290.

III. KAPITEL

Das Gesamtwerk

Dieses Kapitel überblickt das Gesamtwerk des Johann Ritz in möglichst chronologischer Reihenfolge und gibt eine knappe Beschreibung der einzelnen Werke und der historischen Umstände, die mit ihnen verknüpft sind. Wo Signaturen oder andere historische Zeugnisse fehlen, erfolgt die Zuschreibung an den Meister und seine Werkstatt auf Grund der Stilkriterien, welche im vorangegangenen Kapitel dargestellt worden sind. Den Ausschlag gibt dabei der Figurenstil, jedoch nicht ein einzelnes Merkmal, das, wie etwa die gespreizten Finger, Gemeingut verschiedener Werkstätten sein kann, sondern die grösstmögliche Summe der typischen Eigenschaften. Es wird darauf verzichtet, sie in ermüdender Wiederholung jedesmal zu nennen, sondern nur hingewiesen auf besondere ikonographische und formale Übereinstimmungen mit gesicherten Werken des Bildhauers oder auf Beziehungen zu seinen Vorbildern.

Eine genaue Scheidung von eigenhändiger und Gehilfenarbeit vornehmen zu wollen, wäre bei den Erzeugnissen eines barocken Werkstattbetriebes vergebliche Liebesmühe, zumal bei einem Meister, der wie Johann Ritz allen Figuren den Stempel seiner persönlichen Eigenart aufdrückt. So folgen sich die Werke unterschiedslos. Wo sich aber der Eindruck aufdrängt, dass es sich um abhängige Gesellenarbeit handelt, bedienen wir uns des dehnbaren Begriffes der «Werkstattarbeit». Diese Bezeichnung schliesst aber die Beteiligung des Meisters nie aus.

Da die Altäre und ihre Figuren in der Regel aus Arvenholz geschnitzt sind, erwähnen wir das Material nur dann, wenn es von diesem abweicht.

1. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 6875, Stabellenlehne aus Nussbaumholz. Zwei balusterförmige flache Stützen mit palmettenartigen Akanthusblättern verziert tragen eine Querleiste mit dem Namen «IOANES RIZ», der Jahrzahl «1684» darunter und einem bisher unbekannten Wappen in der Mitte¹. In diesem wird auf einem Dreieck ein Nagelkopf von einem Hufeisen umschlossen, welches von drei fünfstrahligen Sternen und den Initialen «IR» begleitet ist². Da die Stabellenlehne laut Katalog aus dem Wallis stammt, für einen Johann Ritz geschnitten worden ist, um diese Zeit aber der achtzehnjährige Johann Ritz von Selkingen als einziger Bildhauer unter den Familien dieses Geschlechtes nachgewiesen werden kann, darf sie als sein Werk betrachtet werden. Dafür spricht auch die Schreibweise der Namen. Denn die des Familiennamens entspricht derjenigen aller Altarsignaturen³, die des Vornamens jener am Sedruner Hochaltar (Gw. 26). Wahrscheinlich verfertigte Johann Ritz das Stück für seinen gleichnamigen Vater in das neuerbaute Haus⁴.

2. Biel (Goms), Beinhaus, Kreuzaltar, datiert 1687, mit Wappen (Kartusche im Gebälk) und Widmung (Kartusche in der Sockelzone) des Stifters Pfarrer Christian Huser⁵. Der Altar bestand ursprünglich aus zwei architektonischen Geschossen, welche aus je einem Paar gewundener, blumentumrankter Säulen und dem zugehörigen Gebälk gebildet waren⁶. In Aufbau, Ornamentik und den zwei maskenhaft starren Engelsköpfen an den Säulenpostamenten gleicht er dem signierten Altar der Hl. Familie von 1691 im nahen Ritzingerfeld (Gw. 4) so sehr, dass die Zuschreibung als gesichert erscheint, zumal Pfarrer Christian Huser, ein Mitbürger des Johann Ritz, auch dort als Stifter verewigt ist. Figuren fehlen. Das Mittelfeld enthält ein Altarblatt. — Ursprüngliche Fassung an den Säulen; das übrige ist, der ursprünglichen Fassung einigermaßen entsprechend, schlecht übermalt.

¹ Es fehlt im *Walliser Wappenbuch* [55].

² Die Initialen sind abgeschliffen aber noch deutlich lesbar und wohl in I(ohann) R(itz) aufzulösen. Zu den Initialen vergl. Anm. 11.

³ Gw. 3, 4, 8, 26.

⁴ Vergl. I. Kapitel.

⁵ «HANC ARAM AD HONOREM DEI AC CULTUM SANCTISSIMAE CRUCIS PROPRYS EXSTRUXIT SUMPTIBUS ADMODUM REVERENDO DOMINO CHRISTIANO HUSER [sic], ANNO DOMINI 1687».

⁶ Damit der Altar in der Beinhauskapelle Platz finde, wurde das zweite Geschoss entfernt und dessen Gebälk samt Giebel direkt auf das Gesimse des ersten Geschosses gestellt. Es handelt sich offenbar um den ehemaligen Kreuzaltar der Pfarrkirche — wie ein solcher schon in der Weiheurkunde von 1678 (Qv 2, D 13) erwähnt ist — und welcher dann einem spätern Werk des Johann Ritz weichen musste. Siehe Gw. 56.

3. *Ritzingerfeld, Wallfahrtskapelle, zwei Seitenranken* am untern Geschoss des Hochaltars⁷ (Taf. 2). Datiert und signiert: «Ano 1691», «IOH. (annes) RIZ. BILT.H(auer)»⁸. In massigen, aber energisch drängenden Akanthusvoluten hält sich jedesmal ein Putto, der im verträumten Gesicht und der weichen Körperbildung dem Jesusknaben am gleichzeitigen Altar der Hl. Familie in der nämlichen Kapelle (Gw. 4) geschwisterlich gleicht⁹. Putto und Laub sind aus einem Stück geschnitzt. — Die Fassung dürfte kaum ursprünglich sein.

4. *Ritzingerfeld, Wallfahrtskapelle, Altar der Hl. Familie* (Taf. 3 u. 4). Signiert und datiert: «IOH(annes) RIZ BILT H(auer) VON SEL(kingen) ANNO 1691»¹⁰. Die Giebelkartusche trägt die Namensinitialen und das Wappen des Stifters Pfarrer Christian Huser¹¹.

Der Altar besteht aus zwei Architekturgeschossen, wobei in jedem ein Paar gewundener Säulen auf Postamenten steht, einen Figurenschrein flankiert und das verkröpfte Gebälk trägt. Der untere Schrein schneidet mit seinem trapezoiden Abschluss in den Fries des Gebälks ein, das streng horizontal verläuft. In diesem Schrein steht die plastische Gruppe der Hl. Familie, zu deren Darstellung ein Rubensstich den Bildhauer inspiriert hat¹². Die beiden Putten, welche sich über Maria und Josef in einer geschmeidigen Akanthusranke festhalten, gehören ursprünglich nicht hierher, sondern verkörpern eine spätere Stilstufe des Meisters¹³. Der obere Schrein wird durch einen leicht eingezogenen Rundbogen maskiert, über welchem das Gebälk unversehrt und ebenfalls horizontal hinwegstreicht. Im Schrein sitzt der hl. Martin¹⁴ auf einem galoppierenden Pferd, dreht seinen Oberkörper in kühner Bewegung herum und schneidet mit dem Schwert dem vor ihm knienden Bettler¹⁵ ein Stück des fliegenden Mantels ab.

⁷ Über den Hochaltar von 1690 siehe I. Kapitel.

⁸ Die Jahrzahl befindet sich am Rücken der evangelienseitigen Ranke, die Signatur an deren Volute vorn unten. Die ungezeichnete Ranke auf der Epistelseite stimmt mit ihrem Pendant stilistisch völlig überein.

⁹ Vergl. II. Kap., E, 1.

¹⁰ Datum und Signatur befinden sich auf dem Rücken des Jesusknaben. Der Anfangsbuchstabe von «Selkingen» ist seitenverkehrt geschnitzt. Lauber [34], S. 339 datierte den Altar nach dem Weihedatum ins Jahr 1709.

¹¹ In rotem Feld auf grünem Dreieck ein silbernes Hauszeichen, begleitet von zwei goldenen sechsstrahligen Sternen und den Initialen C. H. Vergl. *Walliser Wappenbuch* [55], Taf. 3 und S. 127.

¹² Siehe II. Kap., E, 1.

¹³ Das zeigt der übrige Akanthus des Altars in seiner Massigkeit. Die Frühzeit kennt den feinfiedrigen Akanthus noch nicht. Siehe Gw. 39.

¹⁴ Zum Motiv des fliegenden Mantels, welches hier zum erstenmal im Werk des Johann Ritz auftritt siehe II. Kap., E, 2.

¹⁵ Der Bettler ist eine spätere Ergänzung, wie sich am modernisierenden Gesicht erkennen lässt.

Thematisch besitzen die Geschosse keine Beziehungen zueinander. Formal vermitteln zähflüssige Akanthusvoluten den Übergang, indem sie vertikal über den Säulen ansetzen, ferner die beiden Heiligen, Dominikus und Antonius von Padua, welche, durch Postamente erhöht, auf dem Kranzgesimse des untern Geschosses stehen und das obere flankieren. Trotz der Überleitung behalten die beiden durch ein kräftig ausladendes Gesims geschiedenen Stockwerke ihre Selbständigkeit in einem archaischen Sinne. Seitliche Akanthusvoluten formen zusammen mit der Figur des hl. Johannes des Täufers, der sich in der Mitte über der Wappenkartusche erhebt¹⁶, auf dem zweiten Geschoss einen durchbrochenen Dreieckgiebel.

Puttenköpfe mit Flügeln zieren am untern Geschoss die Friesverkröpfungen über den Säulen und im obern Geschoss das Mittelfeld von Fries- und Sockelzone. Das Maskenhafte ihrer Gesichter begegnet nur hier und am frühern Kreuzaltar im Beinhaus von Biel (Gw. 2) und befremdet bei Johann Ritz. Dagegen erscheint sein Stil an den übrigen Figuren einheitlich, nur weisen diese erhebliche Qualitätsunterschiede auf, so besonders der hl. Dominikus, welcher sich in seiner Unbeholfenheit mit der vorzüglichen Gruppe der Hl. Familie niemals messen kann.

Die Ornamente entsprechen in ihrer Mannigfaltigkeit dem Frühstil des Meisters. Granatäpfel unschlingen zu Girlanden gebunden die untern Säulen und hängen als Bündel an den Säulenpostamenten und in den Zwickelfeldern über den Nischen, während Rosengewinde die obern Säulen umranken. Schüchtern meldet sich auch der modernere Akanthus an. In engverschlungenen, zarten Spiralen, denen passiflorienähnliche Blumen entspriessen, überspinnt er die Sockelzonen und Friese und klettert an den Seiten des untern Geschosses empor, wo er in seiner kompakten Flächigkeit an das frühbarocke Knorpelwerk erinnert. Dagegen entfaltet er sich in den Seitenranken des Obergeschosses massig wie in den Giebelvoluten und säumt in einer Reihung einzelner Blätter den Rahmen der obern Nische.

Mit dem einzigen Säulenpaar in jedem Stockwerk und der buntfreudigen Dekoration wirkt der Altar altertümlich und steht mit dem Beinhausaltar von Biel im Werke des Johann Ritz ohne Wiederholung da.

Die Fassung ist an der Architektur grösstenteils, an den Figuren nur in geringem Masse ursprünglich.

5. Ritzingerfeld, Wallfahrtskapelle, Maria vom Siege in der Nische über dem Scheitel des Chorbogens. Höhe ca. 1 m. Der Jesusknabe steht

¹⁶ Jetzt steht er ein wenig höher gehoben auf dem Kranzgesims der Kirchenwand.

vor der Mutter auf dem Boden und durchbohrt mit der Kreuzeslanze die Schlange, während Maria das Kind von hinten hält und im Kampfe unterstützt. Diese ikonographisch seltene Darstellung der Maria vom Siege geht letztlich auf Caravaggio zurück, der in der Madonna dei Palafrenieri das Thema der Zusammenwirkung Mariens mit dem Erlöser in der Besiegung der Schlange und ihres Anhangs zum erstenmal auf diese Weise gestaltet hat¹⁷. Johann Ritz wiederholt sie noch einmal in Naters (Gw. 18).

Die stilistische Verwandtschaft Mariens und des Kindes zu den entsprechenden Figuren am Altar der Hl. Familie in der gleichen Kapelle (Gw. 4)¹⁸ und die des Jesusknaben zu den Rankenputten am Hochaltar im besondern (Gw. 3), erweist die Plastik als Werk des Johann Ritz. Sie trägt vor allem im Gewandstil die charakteristischen Merkmale der ersten Frühzeit, so dass wir sie jenen Arbeiten anschliessen. — Wohl ursprüngliche, bunte Fassung.

6. *Fieschertal*, Weiler Wichel, Kapelle, a. Altar mit Standkreuz (Taf. 5) ; b. Hl. Antonius von Padua aus Giltstein in der Nische über dem Eingangsportal (1691).

Der diese Werke betreffende Vertrag zwischen den «ehrsamen inwohneren zuo Wychel . . und den ehr:(samen) meystern Jo(hann)es Ritz bildhau(er) und meister Christen Ryter tischmacher» ist auf uns gekommen und vermittelt einige wertvolle Aufschlüsse über die Ar-

¹⁷ Mâle [36], S. 29-40. — E. Mâle, *La signification d'un tableau du Caravage*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 47, 1930, S. 1-6.

In dieser Darstellung sind zwei theologische Gedanken miteinander verbunden worden, deren Vereinigung vor allem den Theologen des 16. Jahrhunderts zu schaffen machte. Hatte der hl. Hieronymus die Genesisstelle 3,15 mit «*ipsa conteret caput tuum*» aus dem Hebräischen übersetzt, und die Kirche im Anschluss daran sie auf Maria angewendet, so übersezte das philologische 16. Jahrhundert die Stelle mit «*ipse conteret caput tuum*» und bezog sie richtiger auf den Erlöser. Trotzdem gab man die sinnvolle Übersetzung des hl. Hieronymus nicht preis, da sie ebenfalls den Glauben der Kirche aussprach. Nach diesem war Maria im Hinblick auf die Erlösertat Jesu Christi von Anfang an von jedem Makel der Erbsünde befreit geblieben und hatte somit den vollen Sieg über die Schlange den Satan, errungen. Ihren Sieg errang Maria aber zusammen mit ihrem Sohne, der die Schlange in erster Linie überwunden hat durch den Kreuzestod. So vereinigte man die beiden Übersetzungen und ihren Gedanken zu einem sinnvollen theologischen Ganzen, welchem Caravaggio als erster auch bildlichen Ausdruck verleihen sollte.

Im Unterschied zur üblichen Immakulatadarstellung nennen wir die hier besprochene Maria vom Siege, weil sie in dieser Darstellung besonders als Helferin im Kampf gegen die Türken und die Häresie angerufen wurde.

Beliebter und häufiger war jene Darstellung der Maria vom Siege, bei welcher der Jesusknabe auf den Armen der Mutter sitzt und von dort aus mit der langen Kreuzeslanze die Schlange durchbohrt. Siehe Gw. 11 (Ibrich, wo die Kapelle ausdrücklich unter dem Titel «B. V. M. Auxiliatrix» errichtet ist), 15 (Capetsch), 27 (Tschamutt).

¹⁸ Siehe II. Kap., E, 1.

beitsweise des Meisters¹⁹. Die am 14. Januar 1691 getroffene Abmachung dürfte noch im Laufe desselben Jahres ausgeführt worden sein. Dass die Figuren tatsächlich von Johann Ritz geschnitzt worden sind, dafür bürgt ihre stilistische Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Figuren im Ritzingerfeld (Gw. 4). Die Schreinerarbeiten, wie etwa die Herstellung der Altarwände und Vorlagen waren dem Tischler überlassen²⁰.

a) Der erhaltene *Altar* stellt eine eingeschossige, dreiachsige Säulenarchitektur vor, bei welcher sich zwei seitliche Kompartimente an einen überhöhten Mittelteil anreihen. Die Seitenteile könnten als selbständige Architekturen existieren; denn bei jedem werden zwei Säulen, die eine flache Figurennische flankieren, von einer Sockelzone und einem kräftigen, horizontal verlaufenden Gebälk zusammen geschlossen. Die Mittelzone dagegen besteht nur aus einer Wand mit rundbogiger, tiefer Nische, die ihren Halt von den seitlichen Säulenbauten erhält und vom Segmentbogen überdacht wird, der diese beiden Teile verbindet. Auf der Segmentverdachung über dem Mittelfeld erhebt sich das bekrönende Akanthusmedaillon mit der knienden Gestalt des verzückten hl. Franziskus. Zusammen mit den Akanthusvoluten, die sich über die äussern Säulen der Seitenkompartimente emporschwingen, bildet es einen durchbrochenen Giebel, der die drei Teile des Altars zu einer höhern Einheit zusammenfasst. Dennoch erinnert der Gesamtanblick entfernt an einen gotischen Flügelaltar mit dem Gesprenge, und die Vorstellung davon klingt im Vertrage noch nach, wo die seitlichen Kompartimente «blindtflügeln» genannt werden. Dem dreiseitig geschlossenen Chor entsprechend stehen diese Flügel schräg zur Raumachse.

Das Figurenprogramm ist im wesentlichen ausgeführt worden. In der Mittelnische steht ein «schönes werschafftes Mariae bild sampt einem schönen blosen christkindlein», ihr zur Rechten Antonius von Padua und zur Linken die hl. Agatha. Alle drei Figuren stehen vor Muscheln, die — Muschelabschluss unten — ihre Häupter umschirmen. Dort wo die Segmentverdachung ansetzt, sitzen zwei anmutige Putten auf dem Kranzgesimse. Über dem Giebelmedaillon schwebt die Heiligegeisttaube. Unausgeführt blieb dagegen wohl aus Platzmangel der dem hl. Franziskus erscheinende Christus «in eines seraphinen g'stalt ..

¹⁹ Qv Nr. 4, a. Siehe *Anhang* Nr. 1.

²⁰ Vergl. II. Kap., A, Anm. 1. — Dem Tischler wurden wohl auch die *geraden Säulen* zur Herstellung überlassen, die im Vertrag an sich mit Zierlaub und folglich wohl in gewundener Form vorgesehen waren. Im Vertrag mit Erasmus Kern etc. in Eschen (Qv Nr. 32) wurden die gewundenen Säulen von der Arbeit des Tischlers ausdrücklich *ausgenommen*.

am gewelb »²¹ und Gott Vater. — Ursprüngliche (?)²² schwarzmarkierte Architektur. Fassung der Figuren teilweise ursprünglich?

Auf der Leuchterbank befindet sich das im Vertrag ausdrücklich erwähnte *Altarkreuz* zwischen Maria und Johannes, das mit dem Tabernakelkreuz von Sedrun (Gw. 26) das einzige für Johann Ritz urkundlich gesicherte ist. Der geringen Körperhöhe von 22 cm gemäss ist der Kruzifixus in vereinfachten Formen geschnitzt und von geringer Qualität, gibt aber Anhaltspunkte für die Auffindung anderer Kreuze des Meisters. Der Körper besitzt überschlanke Proportionen, die Haare fliessen auf einer Seite in den Nacken zurück und fallen auf der andern auf die Schultern herab²³. Daumen und Zeigefinger schliessen sich zusammen wie beim Priester nach der Wandlung der hl. Messe, und der linke Fuss ist über den rechten geheftet. Eigenschaften, die alle auch dem Sedruner Tabernakelkreuz zukommen. — Bunte Fassung wohl ursprünglich.

Ein zweiter ihm verwandter *Kruzifixus* von 38 cm Körperhöhe und dürtiger Qualität, wohl von gleicher Hand, aber an einem neuen Kreuzbalken, befindet sich auf dem Paramentenkasten der Kapelle. — Fassung wohl ursprünglich.

b) Im «Merckt» wurde für die Nische über dem Eingang an der Aussenmauer ein *Antonius von Padua* aus Giltstein bestellt, der noch heute dort kniet, innig vergnügt den Jesusknaben in den Armen wiegt und ihm seine Wange zur Liebkosung hinreicht. Es ist die einzige quellenmässig gesicherte Statue, die Johann Ritz aus diesem weichen Stein geschnitten hat. Die 35 cm hohe Statue ist bemalt.

Der Bildhauer und der Tischler erhielten für die gesamte Arbeit einschliesslich des Arvenholzes, das sie selbst zu liefern hatten, sieben spanische «Dublen» nebst einem Trinkgeld von vier Dukaten²⁴.

7. *Fieschertal*, Weiler zur Flüeh, Kapelle, hl. Martin²⁵. Höhe 92 cm. Er ist als Ritter dargestellt, der auf dem Boden steht und den Mantel zerteilt. Die allgemeinen Stilmerkmale wie die geknitterten Faltendüten oder der über den Ellbogen gebauschte Mantelzipfel und die besondere Verwandtschaft zum hl. Martin auf dem Altar der Hl.

²¹ Vielleicht hing Christus am Gewölbe wie in der Wallfahrtskapelle von Hergiswald (Kt. Luzern).

²² Auch der ehemalige Tabernakel des Plazidusaltars von Disentis (Gw. 31) war vor seiner Neufassung schwarz. Siehe Poeschel [40], Bd. 5, S. 118.

²³ Das Haarmotiv könnte zurückgehen auf Velasquez, «Christus am Kreuz», Gensel Walter, *Velasquez, Des Meisters Gemälde*, (Klassiker der Kunst) Stuttgart u. Leipzig, 1905, S. 52.

²⁴ Siehe Anm. 19.

²⁵ Er steht epistelseitig auf dem Hochaltar.

Familie im Ritzingerfeld (Gw. 4) in Gewandung, Haartracht und Gesichtsbildung lassen in Johann Ritz den Urheber der Statue erkennen. Sie dürfte auch in zeitlicher Nähe des hl. Martin im Ritzingerfeld entstanden sein, vielleicht im Anschluss an den Altar von Wichel, ca. 1691.

Der ursprüngliche Standort ist unbekannt. Auf dem Hochaltar von 1694 nimmt sich der hl. Martin schon allein durch die Proportionen, die sich mit jenen der Pendantfigur nicht vertragen, als Fremdling aus. — Teilweise ursprüngliche Fassung?

8. *Binn*, Schmidigenhäusern, Kapelle, *Antoniusaltar* (Taf. 6 u. 7), signiert und datiert: «IO.H. (annes) RIZ. HAT DIS GIMACHT ANO 169 II»²⁶.

Zwei Geschosse, aus Säulenarchitekturen bestehend, bilden das reich gegliederte Retabel. Im untern Geschoss fügt sich die Architektur an ein Gewände und erscheint gleich breit wie hoch. Im Prinzip tragen auf jeder Seite zwei Säulen das Gebälk. In Wirklichkeit existieren aber nur die beiden äussern, deren Schäfte, aus lanzettförmigen Blättern geschaffen, aus akanthusblättrigen Kelchen heraussteigen. An Stelle der innern Säulen sind Figuren getreten, der hl. Ignatius von Loyola und der hl. Franz Xaverius, die beide vor einem Rahmenfeld mit Segmentgiebel sich präsentieren, und zu deren Häupten geflügelte Engelsköpfe das verkröpfte Gebälk tragen. Die hl. Anna selbdritt und die hl. Barbara stehen an den Flanken des Geschosses auf Konsolen unter dem schirmenden Akanthus der Seitenranken und dehnen das Stockwerk noch mehr in die Breite. Die flache Mittelnische birgt den hl. Antonius von Padua, welcher der Bedeutung als Titelhiliger entsprechend die übrigen Figuren an Ausmass übertrifft. Hat am Altar der Hl. Familie im Ritzingerfeld (Gw. 4) diese Nische den Architrav und den Fries ausgeschnitten, während das Gebälk als Ganzes die Horizontale unnachgiebig behauptete, so bewahrt sich der Architrav dieses Altares unversehrt, weicht aber dem emporstrebenden Nischenabschluss geschmeidig aus, indem er einen dreifach komplizierten Bogen um ihn herum beschreibt. Das Kranzgesims wird in der Breite der Mittelnische unterbrochen, dafür überspannt ein wuchtiger Segmentbogen den Zwischenraum als Verdachung, an deren Scheitel eine kräftige Volute sich herabrollt. Auf diese Weise verlieh der Altarbauer dem breit gelagerten Untergeschoss dennoch einen vertikalen Akzent.

Über die Säulenpostamente breiten sich Akanthusblätter, aus welchen wie aus Kragen heraus Engelsköpfe gucken. Als feines Ge-

²⁶ Beides auf dem Rücken des hl. Antonius eingeschnitzt.

spinst überwuchert die gleiche Pflanze den übrigen Teil der Sockelzone bis zur Mittelnische hin, während im Fries oben Granatfruchtbündel prangen. Auf dem Kranzgesimse schweifen senkrecht über den Säulen Akanthusvoluten, auf welchen Putten sitzen, empor und leiten den Blick zum obern Geschoss.

Dieses besteht aus einem rückseitig durchbrochenen Schrein, der sich aus einem Paar gewundener Säulen, den dahinter stehenden Lisenen und dem zugehörigen Gebälk zusammensetzt. Analog zum untern Geschoss biegt die Rahmenöffnung leicht nach oben aus. Massige Akanthusranken flankieren diesen obern Teil, und doppelt geschweifte Giebelansätze bekrönen das Gesimse.

Aus dem lichtdurchfluteten Rahmen heraus schreitet die Hl. Familie, über welcher die Heiliggeisttaube und Gottvater in Halbfigur aus den Wolken erscheinen. Es wiederholt sich in der Gruppe fast wörtlich die Komposition der Hl. Familie im Ritzingerfeld (Gw. 4)²⁷. Das Licht, welches von hinten zum Chorfenster hereinströmt, übergießt die drei Personen mit magischem Zauber. In dieser illusionistischen Lichtführung offenbart sich die hochbarocke Neigung des Meisters zum Geheimnisvollen und Wunderbaren.

Auch das gedämpfte Licht des Chores taucht den ganzen Altar in eine zauberhafte Atmosphäre. In ihm leuchten das rötlich schimmernde Gold und die gleissenden Lasurfarben auf, welche die Gestalten in eine überirdische Welt entrücken. Im Lichte der Sonne aber, das durch die seitlichen Chorfenster einfällt und auf dem rosigen Inkarnat der Gesichter und Glieder spielt, scheinen die Heiligen zu wirklichem Leben zu erwachen und aus ihrer Feierlichkeit heraus unter das betende Volk treten zu wollen.

Barocker Geist offenbart sich auch in der Preisgabe der Tektonik. Ruht doch das schwere Gebälk auf Stützen, deren Tragkraft nicht glaubhaft gemacht ist. Die Entwertung der vegetabilen Säulenschäfte könnte höchstens dadurch noch weiter geführt werden, dass man ihnen, wie in Naters am Sebastiansaltar (Gw. 17), die geschraubte Form verliehe. So wirkt dieser frühe Altar im Werke des Johann Ritz sehr fortschrittlich durch die Verleugnung der Tektonik und die Lichtführung im offenen Obergeschoss.

Dennoch wird man durch das repräsentative Nebeneinander der Figuren auch hier an spätgotische Retabeln erinnert, zumal die Proportionen der Figuren sich willkürlich verändern zu Gunsten einer dekorativen Unterordnung unter die Architektur. So wechseln im untern Geschoss die Körperausmasse vom überragenden hl. Antonius

²⁷ Siehe II. Kap., E, 1.

zu den kleinern, gedrunghenen Heiligen, Ignatius und Xaverius, und von diesen zu den zwar gleich hohen Heiligen, Anna selbdritt und Barbara, welche aber schlankere Körper und kleinere Köpfe besitzen. Formal sind sie einander paarweise durch eine leichte Wendung des Körpers zugeordnet, in Wirklichkeit lebt aber jede Figur wie traumverloren in einer eigenen Welt.

Besondere Bedeutung kommt im Hinblick auf das Gesamtwerk der hl. Anna selbdritt zu, welche in dieser Komposition im Werk des Meisters hier zum ersten Mal vorkommt. Die Mutter Anna blickt auf die Tochter herab und reicht ihr den Jesusknaben hin. Die mädchenhafte Maria schmiegt sich eng an den Schoss der Mutter und begegnet mit zärtlichem Blick und verlangender Gebärde ihrem Kinde, welches sich ihr entgegenneigt. Das ikonographische und formale Vorbild hat Johann Ritz auf dem Hochaltar im Ritzingerfeld vorgefunden²⁸, aber er übertrifft es in der Anmut der Proportionen, im weichen Fluss der Bewegung und in der Geschlossenheit der Komposition.

Die ursprüngliche Fassung ist nur gereinigt worden und befindet sich in ausgezeichnetem Zustand.

9. *Binn*, Pfarrhaus²⁹, *Madonna*, Höhe 63 cm, ca. 1692. Maria wandelt auf einer Wolke und trägt das Jesuskind auf den Armen³⁰. Die geradezu wörtliche Übereinstimmung mit der Maria am Altar der Hl. Familie im Ritzingerfeld (Gw. 4)³¹ in den Gewand- und Bewegungsmotiven, in Hand-, Kopf- und Faltenbildung sichert die Statue für Johann Ritz. Es offenbart sich in ihr der weiche Stil seiner Frühzeit mit den breitgerundeten Gewandflächen, nur etwas vergrößert und in geringerer Qualität als im Ritzingerfeld. So steht sie jenem Werk auch zeitlich nahe und dürfte wohl zusammen mit dem Antoniusaltar im nahen Schmidigenhäusern im Jahre 1692 entstanden sein (Gw. 8). — Wohl ursprüngliche Fassung (?).

10. *Ausserbinn*, Dorfkapelle, *hl. Anna selbdritt*. Höhe 68 cm, Giltstein, 1702^{31a}. Die Mutter drückt das Jesuskind mit beiden Händen

²⁸ Siehe I. Kap. und II. Kap., C.

²⁹ Die Statue stand ursprünglich in der Kapelle von Giessen (Binntal).

³⁰ Der die ganze Figur umfassende Strahlenkranz und die Krone scheinen spätere Zutaten zu sein. Am Hinterkopf befindet sich das kleine Loch für den sonst üblichen Strahlennimbus. Vergl. II. Kap. E, 1, (Anm. 54).

³¹ Siehe II. Kap., E, 1.

^{31a} Wir wurden leider erst bei der Drucklegung auf die Zahl unten an der Figur aufmerksam. Wir hatten die Entstehung vorher, mit dem ersten Aufenthalt des Meisters im Binntal zusammengebracht, wozu auch der weiche Gewandstil passt, der mit dem scharfgrätigen Sedruner Stil noch gar nichts gemeinsam hat. Vielleicht wurde die Statue 1702 benediziert und aufgestellt. Ihr stilistischer Standpunkt befindet sich jedenfalls bei den Frühwerken.

an die rechte Seite der Brust, während das Mädchen Maria rechts vor ihr steht und mit der linken Hand nach jener der Mutter greift. Aber im Unterschied zur hl. Anna selbdritt in Schmidighäusern (Gw. 8) spielt sich keine *sacra conversatio* zwischen den drei Personen ab, sondern ihre drei Körper wenden sich beinahe in die nämliche Richtung und ihre Blicke schweifen in unbestimmte Fernen. Die Gruppe dürfte von der hl. Anna selbdritt auf dem Antoniusaltar von 1683 auf dem Biel in Münster inspiriert sein³², denn abgesehen von den persönlichen Stilunterschieden weicht sie von jener nur formal darin ab, dass Maria seitenverkehrt wiedergegeben ist. Der Gewandstil, vor allem die dütenförmigen Faltenwickel und die wie mit Luft gefüllten Stoffröhren erweisen auch diese anspruchslose Steinfigur als Werk des Johann Ritz. Dass er Giltstein bearbeitet hat, beweist der vertragsgemäss ausgeführte hl. Antonius in Wichel (Gw. 6). — Ungefasst.

11. Bürchen, Weiler Ibrich, Kapelle, Marienaltar (1694).

Wie in Wichel (Gw. 6) liegt auch diesem Retabel das eingeschossige, dreiachsige Schema zugrunde, indem vier Säulen drei Figurennischen aussondern, ein Akanthusmedaillon in der Mitte, zwei Akanthusvoluten über den äussern Säulen und zwei Putten über den innern das Kranzgesimse bekrönen, und die Säulenpostamente mit Engelsköpfen besetzt sind.

Aber im Unterschied zu Wichel stehen alle drei Kompartimente frontal zur Raumachse und besitzen gewundene und belaubte Säulen, und das mittlere behauptet gegenüber den seitlichen vermehrte architektonische Selbständigkeit, indem das horizontal durchgezogene Kranzgesimse und die entsprechende Sockelzone, sowie die innern Säulen dem mittleren Kompartiment formal ebenso zugehören wie den beiden äussern.

In der überhöhten Mittelnische, die rundbogig in das Gebälk einschneidet, steht eine Maria vom Siege. Der Jesusknabe sitzt auf ihren Armen und durchbort mit der Kreuzeslanze die Schlange, während Maria dem Untier den Kopf zertritt und so dem Kinde beisteht. Diese Darstellungsweise des Themas erfreute sich im Barock allgemein grösserer Beliebtheit als jene, welche das Jesuskind vor der Mutter auf dem Boden stehend kämpfen lässt³³. Auch im Werk des Johann

³² Siehe I. Kap. und II. Kap., C.

³³ Mäle [36], S. 40. Siehe Gw. 5. — Zum Thema siehe Anm. 17.

Ritz begegnet sie uns mehrmals³⁴. Hier gestaltet er das Thema zum ersten Mal auf diese Weise. Zum Vorbild hat er sich jene Maria vom Siege genommen, die sich auf dem Antoniusaltar von 1683 auf dem Biel in Münster befindet³⁵ und als das früheste Beispiel im Wallis gelten kann³⁶.

Die epistelseitige Nische beherbergt den hl. Antonius von Padua, die evangelienseitige dagegen eine hl. Agatha, die einen fremden Stil verkörpert und sich mit den abweichenden Proportionen nur widerwillig in den Altar einfügt. Im Giebelmedaillon befindet sich ein gemaltes Votivbild, auf welchem eine Frau in Zeittracht ein Wickelkind dem Schutze der hl. Anna selbdritt anempfiehlt³⁷.

Die Altarfiguren, vor allem die Madonna und die Putten, lassen durch ihren Stil an der Urheberschaft des Johann Ritz keinen Zweifel aufkommen. Die typischen Merkmale können bis ins Einzelne beobachtet werden. Dazu gesellt sich die frappante Übereinstimmung mit dem signierten Werk in der nahen Wandfluh (Gw. 13) in der Art, wie der Mantel vorn auseinandersprüht und den Körper umschlingt. Der Jesusknabe und die Putten tragen wie ihre Geschwister auf den gesicherten Frühwerken die unverkennbare Physiognomie der Ritzkinder, wobei im besondern der Jesusknabe mit verschränkten Füßchen genau gleich auf den Mutterarmen sitzt wie in Schmidigenhäusern auf jenen des hl. Antonius, nur dass er hier dem Thema gemäss seinen Oberkörper und die Ärmchen nach aussen dreht.

Die Aussagen des Stiles werden durch die Tatsache bestätigt, dass Johann Ritz im Jahre 1694 am 24. März sich im benachbarten Hause beim Stifter der Kapelle, dem Maler Christian Zenhäusern³⁸, aufgehalten und als Zeuge bei einer Vertragsschliessung gewaltet hat³⁹. Damit dürfte auch die Datierung des Altars ins Jahr 1694 gegeben sein, da die übrigen Altäre des Johann Ritz in der nahen Umgebung nachweislich erst in den unmittelbar folgenden Jahren entstanden sind.

³⁴ Gw. 15 (Capetsch) und 27 (Tschemutt).

³⁵ Siehe I. Kap., Anm. 31. — II. Kap., C.

³⁶ Die nicht genau datierbaren Statuen von Eyholz (I. Kap., Anm. 39) und Kühmatt (*Exkurs* 2, Nr. 2) dürften auf Grund des Architekturstiles der Altäre, zu welchen sie gehören, kaum so früh entstanden sein.

³⁷ Nach der Ortsüberlieferung stellte der Maler Christian Zenhäusern darauf seine Gattin dar. Mitt. von H. H. Pfr. Johann Josef Gattlen (1876-1950).

³⁸ Qv Nr. 24, B 1, 7. u. 8. Juli 1736 (Visitationsakt): *Sacellum in Birchen dictum Ibrich sub titulo et invocatione B. V. M. Auxiliatricis fundatum est per Christianum Zenhäusern.*

³⁹ Siehe genaues Zitat in *Exkurs* 1, Anm. 6.

Kunstlose, nicht ursprüngliche Oel- und Bronzemaalung der Figuren und der Architektur, dagegen wohl ursprüngliche Vergoldung des Akanthusrahmens des Giebelmedaillons⁴⁰.

12. *Bürchen*, Weiler Zenhäusern, Kapelle, Nische an der Eingangsfront, *hl. Agatha*. Nah verwandt mit der *hl. Agatha* auf dem signierten Altar in der Wandfluhkapelle (Gw. 13), nur etwas gedrungener in den Körperausmassen. Vielleicht schuf sie Johann Ritz kurz vor jener im Anschluss an den Altar von 1694 in der benachbarten Ibrich, also ca. 1694-1695. — Oelbemaalung.

13. *Bürchen*, Wandfluhkapelle, Epistelseite : *Marienaltar*⁴¹ (Taf. 8 u. 9). Signiert und datiert : « I. R. B. »⁴², « 1695 »⁴³.

Im Aufbau wiederholt dieses Retabel prinzipiell jenes von Wichel (Gw. 6). Auch hier stehen die seitlichen Kompartimente in einem schwachen Winkel zur Ebene des Mittelfeldes. Nur enthält dieses Mittelfeld keine Figurennische, sondern eine Bildtafel, welche durch eine Sockelzone, die Seitengelasse und eine segmentförmige Giebelvolute Halt und Rahmen bekommt. Das Bild stellt, auf Leinwand gemalt, Maria mit dem Kinde dar, welche auf Wolken thronend einer Stifterfamilie erscheint⁴⁴. Im Gegensatz zu Wichel sind ferner die seitlichen Architekturen schlanker und mit gewundenen Säulen gebaut, wobei die äusseren Säulen von Lorbeerkränzen, die inneren von Reben umrankt werden⁴⁵. Den schmalen Flachnischen gemäss besitzen die beiden zwischen den Säulen stehenden weiblichen Heiligen, Agatha und eine Unbekannte⁴⁶, aussergewöhnlich hohen und schlanken Wuchs, was ihnen eine fast unwirklich feine Anmut verleiht. Sie gehören mit dem reich differenzierten Faltenspiel ihrer Gewänder und der zierlichen Eleganz ihrer Körperbewegung zum Reizvollsten, was Johann Ritz erfunden hat. Parallel verlaufende und in der Körpermitte sich

⁴⁰ Vergl. *Exkurs 1*, Anm. 33.

⁴¹ Der Standort ist nicht der ursprüngliche. Erst im Visitationsakt von 1862 werden für die Wandfluhkapelle zwei Altäre erwähnt. Ziemlich sicher stand der Altar in der 1855 zerstörten Kapelle auf dem Jostbiel, welche laut Visitationsakt von 1736 (Qv Nr. 24, B 1) *sub titulo Beatae Virginis Mariae* gestiftet worden war (Diesen Sachverhalt klärte H. H. Dr. Hans Anton von Roten auf).

⁴² Die Signatur befindet sich am Rücken der epistelseitigen Heiligen (ohne Attribut). Die Auflösung in *I(ohann) R(itz) B(ildhauer)* entspricht den Signaturen in Gw. 3 und 4. Wie schon in Gw. 3 brachte die nachträgliche Entdeckung der Signatur nur die Bestätigung dessen, was der Stil der Figuren unzweideutig ausgesprochen hatte.

⁴³ Das Datum befindet sich am Fries der Leuchterbank.

⁴⁴ Aus der Malweise zu schliessen stammt es von der gleichen Hand wie das Votivbild am Altärchen in der Ibrich (Gw. 11).

⁴⁵ Vergl. II. Kap., G. Als Säulenlaub kommt der Lorbeer im Werk des Johann Ritz nur hier vor.

⁴⁶ Die linke Hand, die wohl ein Attribut hielt, ist abgebrochen.

kreuzende Diagonalen bestimmen den Aufbau dieser Figuren. Bei aller Auflockerung der Gewandmassen und Steigerung der Dynamik stehen sie indessen den frühen Werken näher als jenen der Sedruner Stilstufe. Von den innern Säulen trennt sie ein sauberes Intervall, dagegen überschneiden sie die äussern leicht mit der ausladenden Hand. Dieses fast unmerkliche Drängen nach der Seite hin hat auch die Akanthusspiralen an den Altarflanken beeinflusst, die sich von unten und oben gegen die Mitte hin verbreitern. Die plastische Akzentuierung der seitlichen Kompartimente und die Dehnung in die Breite entspricht manieristischem Stilempfinden⁴⁷.

Über den äussern Säulen sitzen auf schwungvollen Akanthusvoluten entzückende Putten, welche zusammen mit den Voluten aus einem Stück Holz geschnitzt worden sind. Über den innern Säulen erheben sich die bewegten Reiterbilder des hl. Martin, der jenen im Ritzingerfeld (Gw. 4) in verfeinerter Form nachahmt, und des drachentötenden hl. Georg, dessen Mantel wie eine Fahne hinter dem Kopf zurückweht. Im Giebelmedaillon über dem Mittelfeld umlohen die Akanthusblätter wie sprühende Flammen das Hochrelief Gottvaters, der in Halbfigur mit fliegendem Mantel über den Wolken erscheint.

Die Akanthusranken der Zierfelder gleichen jenen von Wichel, die Engelsköpfe an den Säulenpostamenten dagegen erfuhren eine sorgfältigere Behandlung als die Geschwister an den andern Frühwerken.

Der Altar besitzt zum grossen Teil die ursprüngliche Fassung. Die beiden Reiter und die unbekannte Heilige sind beschädigt.

14. Bürchen, Wandfluhkapelle, Bildstock an der Aussenwand, Pieta. Höhe 64 cm. Im Stil des Johann Ritz, aber derbe Arbeit. Sie lässt sich motivisch ziemlich genau auf die Pieta auf dem Schmerzensmutteraltar aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in der Pfarrkirche von Glis zurückführen. Ca. 1695. — Kunstlose Oelbemalung.

15. Unterbäch, Pestkapelle auf dem Capetsch⁴⁸, Nothelferaltar. Datiert « 1696 »⁴⁹.

Es handelt sich um eine eingeschossige, dreiachsige Architektur, bei der vier gewundene Säulen drei rechteckige Nischen aussondern,

⁴⁷ Siehe II. Kap., H.

⁴⁸ Qv Nr. 24, G. 3 (auf der viertletzten Seite, in der Schrift des Pfr. Peter Joseph Erpen, Pfarrer in Unterbäch 1733-1741): *Anno 1629 in monte Eischoll Pestis grassata est uti et in aliquibus domibus in monte Unterbächen.*

Anno 1632 postea illi de monte Birchen Sacellum in honorem S. Sebastiani auf dem Capetsch exstruxere, quod Sacellum suum habet coemiterium, ut tempore Pestis corpora mortuorum ibi humari queant. quod Sacellum renovatum et amplificatum est anno 1736.

⁴⁹ Das Datum ist auf dem Rücken der Siegesmadonna eingeschnitzt.

über denen das Gebälk unversehrt und horizontal durchgezogen ist. Unter den Altären dieses Schemas steht er jenem in der Ibrich (Gw. 11) am nächsten. Die innern Säulen werden von einem Rosengewinde, die äussern von Reben umrankt. Steife Akanthusranken säumen die Flanken. In die etwas breitere und bis zur Sockelzone hinabreichende Mittelnische gehört der Pestpatron Sebastian, Höhe 100 cm, welcher in neuerer Zeit einem barocken Antonius von Padua anderer Herkunft⁵⁰ weichen musste und neben den Altar gestellt wurde. In den Seitennischen stehen auf Postamenten der Pestheilige Rochus, Höhe 70 cm, und die hl. Agatha, die Beschützerin vor Feuersbrunst, Höhe 71 cm. Auf dem Kranzgesimse erhebt sich in der Mitte eine Maria vom Siege, Höhe 90 cm, umgeben vom hl. Antonius von Padua, Höhe 62 cm, und einem Apostel mit Buch, Höhe 63 cm⁵¹. An den Flanken des Gesimses knien zwei geringwertige Putten von anderer Hand. Neben dem Altar steht deplaziert, wie der hl. Sebastian, der hl. Jakobus der Pilger⁵², Höhe 76 cm, dessen Pendantfigur fehlt⁵³. Ausser dem hl. Antonius in der Hauptnische und den beiden Putti verraten alle Figuren den Stil des Johann Ritz.

Die Madonna vom Siege (Taf. 11) wiederholt in Thema, Komposition und Einzelmotiven⁵⁴ genau jene von der Ibrich (Gw. 11)⁵⁵, steht aber den für Ritz gesicherten hl. Jungfrauen in der Wandfluhkapelle durch die schlanken Proportionen und die Zartheit des Ausdrucks formal noch näher als die Ibricher Madonna. Doch reicht auch sie in der Sorgfalt der Ausführung nicht an jene heran. Bei allen drei Werken stimmt jedoch der Gewandstil, der an die Madonna auf dem Altar der Hl. Familie im Ritzingerfeld zurückerinnert, völlig überein.

Im hl. Sebastian (Taf. 10) begegnet uns die erste grössere Figur mit entblösstem Körper im Werke des Johann Ritz. Der Heilige ist an einen Baumstrunk gefesselt und von Pfeilen durchbohrt. Auf diese Weise wurde er im Wallis schon früher dargestellt⁵⁶. Gesichts- und

⁵⁰ Er stand früher in einer jetzt nicht mehr bestehenden Kapelle in Hoheneggen ob Unterbäch (Mitt. Hans Anton von Roten).

⁵¹ Vielleicht der hl. Paulus, da sich in der ausgestreckten Hand ein Schwert gut ergänzen lässt. Auf keinen Fall ist es der hl. Lukas, der doch das Stiersymbol bei sich hätte.

⁵² Es ist nicht der hl. Wendelin, der kein Buch als Attribut besässe. Der Pilgerstab zing verloren; er lässt sich aus der Haltung der Hand ergänzen.

⁵³ Ob sie in jenem einzelnen hl. Abt Antonius in der Kapelle von Müracher zu sehen ist (Gw. 16), wäre noch zu prüfen.

⁵⁴ Besonders im Motiv des vorn auseinandersprühenden Mantels und der verschränkten Füsschen des Jesusknaben.

⁵⁵ Zum Thema vergl. Anm. 17.

⁵⁶ So auf dem Hochaltar von Venthône, der mit den Standflügeln im ersten Geschoss einen frühen Altartyp vertritt und wohl in die Bauzeit der Kirche von 1667 datiert werden darf.

Haarbildung⁵⁷, die Füße, die mit der flachen, schlanken Form und den feingliedrigen Zehen an jene der Sedruner Apostel gemahnen, die typische Verschraubung des Körpers, die dütenförmige Drapierung des Lententuches und die lyrische Gesamtstimmung lassen an der Hand des Johann Ritz nicht zweifeln. Umsomehr erstaunt die Naturtreue, mit welcher der Bildhauer hier den gesamten Körper aufbaut, die einzelnen Partien, vor allem die Schultern, Knie, Sehnen und Muskeln herausmodelliert und organisch auseinander entwickelt. — Kunstlose Bemalung.

16. Bürchen, Weiler Mürächer, Kapelle. Zwei Fragmente eines nicht mehr bestehenden Altars.

Hl. Antonius, Abt, Höhe 70 cm. Verwandt mit der Figur gleichen Themas auf dem Sebastiansaltar in Naters (Gw. 17). — Ursprüngliche Fassung: Vergoldeter Mantel mit schwarzem Futter⁵⁸.

Giebelmedaillon. Grösster Durchmesser 85 cm. In Relief eine auf Wolken thronende Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß, von einem Akanthuskranz umrahmt. Verwandt mit dem Giebelmedaillon auf dem Wandfluhaltar (Gw. 13). — Ursprüngliche Fassung.

Die Entstehung der beiden Stücke dürfte in die gleiche Zeit fallen, in der die andern Werke in der Gegend von Unterbach und Bürchen entstanden sind, also zwischen 1694 und 1697⁵⁹.

X 17. Naters, Pfarrkirche, Sebastiansaltar (Taf. 12). Datiert «1696»⁶⁰. Weihedatum auf Kartusche 1704⁶¹. Einerseits verlangt der Figurenstil die Zuschreibung an Johann Ritz, anderseits ist seine Anwesenheit in Naters für das Jahr 1695, in welchem der reiche Altar wohl begonnen worden ist, archivalisch bezeugt⁶². Somit kann der Altar als gesichertes Werk gelten.

Der Aufbau besteht aus zwei Säulengeschossen und einer plastischen Gruppe als bekrönendem Abschluss. Im ersten Geschoss stehen im Prinzip je drei gekuppelte und in einem Dreieck aufgestellte Säulen auf den massigen Volutenkonsolen einer Sockelzone und tragen

⁵⁷ Siehe Gw. 6: Altarkreuz von Wichel.

⁵⁸ Vergl. dazu *Exkurs 1*, C.

⁵⁹ Siehe Gw. 11 (Ibrich) und 19 (Unterbächner Hochaltar).

⁶⁰ Das Datum ist auf die beiden Volutenkonsolen des ersten Geschosses verteilt und eingeschnitten.

⁶¹ Qv Nr. 13, D 102, Weihe des Sebastiansaltars am 14. Sept. 1704. — Dieser Fall mit den beiden verschiedenen Daten am selben Altar ist sehr aufschlussreich für die Beurteilung der Daten an den Altären überhaupt. Vergl. Gw. 4 und *Exkurs 2*.

⁶² Qv Nr. 13, G. 1, 26. März 1695 *Johannes baptizatus filius Caroli Resik (?) et Annae Catha. Garbner. levantes Magr J(hann)es Ritz...*

das schwere, horizontal durchlaufende Gebälk. Von drei Säulen auf jeder Seite sind aber nur die beiden hintern wirklich ausgeführt. Ihre gewundenen Schäfte stellen Bündel lanzettförmiger Blätter dar wie am Antoniusaltar in Schmidigenhäusern, deren Windungen ein gedrehtes Band umschlingt. Die vordere Säule wird durch eine freistehende Figur, den hl. Josef bezw. Johannes Evangelist, und das über sie herabhängende Kapitell vertreten, das nur von einem Akanthuskelch unterfangen wird. Im Mittelfeld spielt sich das Martyrium des hl. Sebastian ab. Der Martyrer, der jenem auf dem Capetsch nah verwandt ist (Gw. 15), und die vordern Menschengruppen, die sich mit den Sedruner Tabernakelfiguren vergleichen lassen (Gw. 26), sind in Relief geschnitzt, während die hintern Zuschauer und Krieger und die herbeifliegenden Engel illusionistisch auf Leinwand gemalt sind⁶³. Diese echt barocke Verbindung von Malerei und Plastik hatte ihr Vorbild am ältern Pendant, dem Kreuzaltar der gleichen Kirche. S-förmig verlaufende, à jour geschnitzte Akanthusranken, in denen liebliche Putten spielen, flankieren das Geschoss in ganzer Säulenhöhe. Die Engelchen, welche im Schnitt der Gesichter und Haare die Ritzsche Kinderstube nicht verleugnen können, und die geschmeidigen Ranken sind wie im Ritzingerfeld (Gw. 3) und in Sedrun⁶⁴ tiefplastisch aus einem Stück Holz geschnitten.

Auf dem Gesimse stehen vertikal über den Säulenbündeln der hl. Antonius von Padua und der hl. Antonius von Ägypten. Wie beim hl. Antonius von Padua im Ritzingerfeld (Gw. 4) und in Wichel (Gw. 6) hat Johann Ritz auch bei diesem den gesenkten Kopf, die Schultern und die den Jesusknaben wiegenden Arme in ein Dreieck hineinkomponiert und dem Kinde die gleiche Wendung des Kopfes und die nach den Wangen des Heiligen greifenden Händchen verliehen. Neben den beiden Heiligen dreht sich je ein Kinderengel im Reigen.

Das zweite Geschoss wird von zwei Paaren gekuppelter, gewundener und belaubter Säulen und einer streng horizontalen Sockel- und Gebälkzone gebildet und birgt in der rundbogigen Mittelnische eine auf Wolken emporschwebende und von zwei Putten begleitete Assunta. Diese übertrifft ihre gleichgeartete Schwester auf dem Sedruner Hochaltar⁶⁵ an Feinheit und trägt den Mantel an den Hüften in der Art der frühen Madonnen in der Mitte geteilt. Geflügelte Engelsköpfe besetzen die Säulenpostamente und die entsprechend

⁶³ Die Illusion wird allerdings dadurch gestört, dass die geschnitzten Figuren keine Rücksicht auf die Grössenverhältnisse der gemalten nehmen und anstatt grösser kleiner sind.

⁶⁴ II. Kap., E, 2.

⁶⁵ II. Kap., E, 2.

verkröpften Friesabschnitte am Gebälk. Seitliche Akanthusranken mit eingesetzten Rosetten leiten in Gestalt von Voluten vom ersten zum zweiten Geschoss über, wie sie an barocken italienischen Kirchenfassaden zu treffen sind. Die darauf reitenden Putten unterstreichen durch Gebärde und Blickrichtung die Aufwärtsbewegung.

Über dem Gesimse vollzieht sich die Krönung Mariens zwischen rauschenden Akanthusvoluten, welche sich vertikal über den Säulen emporschwingen und deren Bewegung ausklingen lassen. Der krönende Gottvater hat seinesgleichen im Relief des Giebelmedaillons auf dem Wandfluhaltar (Gw. 13).

Johann Ritz hat dem ganzen Aufbau durch die betonten Vertikalen⁶⁶ und Horizontalen eine verhältnismässig starke Tektonik verliehen. Eine besonders sorgfältige Leistung vollbrachte er in den Figuren, welche sich in der feinen Ausschaffung ebenbürtig neben die Figuren des Wandfluhaltars stellen.

1921 ursprüngliche Fassung gereinigt und das Gold aufpoliert⁶⁷.

18. Naters, Pfarrkirche, Hochaltar, Maria vom Siege.

In Thema, Komposition, Gewand und Körper herrscht sozusagen restlose Übereinstimmung mit der Siegesmadonna über dem Chorbogen der Ritzingerfeldkapelle (Gw. 5). Nur der Jesusknabe bewegt sich um einen Grad gelöster. Die Gruppe steht dem Frühstil des Altars der Hl. Familie näher als der Sebastiansaltar, dürfte aber wohl zur gleichen Zeit aufgestellt worden sein. Entstehungszeit 1691-1696. — Vergoldung erneuert?

19. Unterbäch, Pfarrkirche, Hochaltar (Taf. 13). Datiert 1697⁶⁸.

Über einem Altartisch und einem Tabernakel von 1774⁶⁹ erhebt sich das zweigeschossige Retabel. Beide Geschosse werden durch à jour geschnitzte Akanthusrahmen mit weit vorschnellenden Blättern bestimmt, in welchen sich Putten wiegen. Der untere Rahmen umspannt einen quadratischen Schrein mit rundbogiger Nische, in welcher die plastische, fast lebensgrosse Gruppe Mariae Krönung steht; der obere Rahmen umfasst ein ovales Medaillon mit der ebenfalls plastischen Darstellung von Mariae Verkündigung. Zwei Putten sitzen flankierend

⁶⁶ Vergl. II. Kap., F.

⁶⁷ Mitt. von Firma Xaver Stöckli Söhne, Stans.

⁶⁸ Qv Nr. 24, G 17: 1697, Jahreszahl auf dem noch bestehenden Hochaltar... Wir konnten das Datum nicht verifizieren.

⁶⁹ Qv Nr. 24, G 3, S. 267: Anno 1773... Anno seq.(uente) exstructum est novum in ara maj(ore) tabernaculum pariterque ornatum.

auf dem untern Geschoss und halten das Giebeloval⁷⁰. Zu Seiten des Altartisches halten zwei fast lebensgrosse Engel die Ehrenwache und weisen mit ihrer Gebärde auf die Geheimnisse, welche sich in den Schreinen vollziehen. Der völlig atektonische Aufbau steht im schweizerischen Alpenbarock in seiner Art einzig da.

Akanthusranken und Putten sprechen am eindringlichsten für die Hand des Johann Ritz. Diese breitlappigen Blätter mit den knotenförmigen Verdickungen an den Rändern und den kräftigen Rippen und Nerven fanden sich auch an den signierten Seitenranken des Hochaltars auf dem Ritzingerfeld (Gw. 3). Für die Abstammung der Putten von Johann Ritz bürgen die unzähligen Geschwister auf den gesicherten Ritzaltären und die vielen Jesuskinder in den Armen der Ritzmadonnen und der Heiligen, mit welchen sie den verschlafenen Blick, die Haartrachten und die dünnen Ärmchen gemeinsam haben⁷¹. Der mittlere Putto an den seitlichen Rahmen des untern Geschosses hat in seiner Haltung das direkte Gegenstück im obern Putto an der evangelienseitigen Ranke des Sedruner Hochaltars und in den beidseitig untersten Putten des Gemälderahmens am nämlichen Altar⁷². Der zweitäusserste Putto epistelseitig am untern Rahmenstück könnte seiner Physiognomie nach ein Brüderchen Mariens an der Gruppe der hl. Anna in Schmidigenhäusern sein (Gw. 8).

Entsprechend den übrigen Ritzaltären sind die Rahmen in der Bewegung der Ranken und der Putten symmetrisch angelegt, und Ranken samt Putten je einer Rahmenseite wurden in ihrem virtuoson Linienspiel wie in Sedrun⁷³ und Naters (Gw. 17) aus einem Stück Holz herausgearbeitet.

Dass die Gruppe Mariae Krönung aus der gleichen Hand wie die Putten hervorgegangen ist, erweist die Tatsache, dass die drei Paare von Engelsköpfen, welche aus den Wolkenthronen der drei heiligen Personen herausgucken, einerseits unverkennbare Geschwister der Rahmenputten sind und anderseits mit den Wolken und den darauf ruhenden Gestalten ein einziges Stück bilden. Frappant ist die Verwandtschaft dieser Marienkrönung zu jener auf dem Sebastiansaltar in Naters (Gw. 17) in Bau und Haltung der Figuren und besonders im Gewand Mariens und des Gottessohnes. Der feingrätige Faltenstil im allgemeinen⁷⁴ und die tiefen Faltenrinnen, welche das durchscheinende

⁷⁰ Die Akanthusvoluten, auf welchen die Putten sitzen, wurden erst 1937 hinzugefügt und wirken mangels entsprechender Proportionen als störende Elemente.

⁷¹ Vergl. II. Kap., E, 1 und 2.

⁷² II. Kap., E, 2 und Gw. 26.

⁷³ II. Kap., E, 2.

⁷⁴ In Naters besonders an der Assunta und noch mehr am hl. Abt Antonius in Erscheinung tretend.

Bein Christi umgrenzen, im besondern ⁷⁵ finden ihre Parallelen am nämlichen Altar. Das Motiv des quirlenden Mantelsaumes kennt genau in dieser Art schon der signierte Jesusknabe am Altar der Hl. Familie im Ritzingerfeld ⁷⁶. Die Behandlung des nackten Christuskörpers mit den kräftig hervortretenden Schultern entspricht dem zeitlich und örtlich nahen hl. Sebastian auf dem Capetsch (Gw. 15).

Die verhältnismässig gedrungenen Proportionen der Figuren könnten Bedenken gegen die Zuschreibung erregen, wenn man die überschulenkten Figuren in der Wandfluh (Gw. 13) mit ihnen vergleicht. Doch beweisen andere Ritzaltäre wie etwa der Antoniusaltar in Schmidingenhäusern (Gw. 8) zur Genüge, dass Johann Ritz die Proportionen der Figuren willkürlich verändert und dem Aufbau des Altares anpasst ⁷⁷.

Die Paradeengel seitlich der Mensa gingen gleichfalls aus der Hand des Johann Ritz hervor. Dagegen erweckt die Gruppe der Mariae Verkündigung den Eindruck anderer Herkunft und geringeren Könnens.

Der ganze Altar ist in neuerer Zeit kunstlos übermalt worden.

20. Unterbäch, Pfarrkirche, Chorbogen, Maria und Johannes unter dem Kreuz. Überlebensgross. Ist die Herkunft des hervorragenden Triumphkreuzes unsicher ⁷⁸, so weisen Maria und Johannes mit ihren Stilmerkmalen und ihrer Verwandtschaft zu den Figuren des Hochaltars auf Johann Ritz. Gleichzeitig mit jenen dürften auch sie entstanden sein, also ca. 1697. — Erneuerte Fassung.

21. Selkingen, Dorfkapelle, Altar von 1678, hl. Markus und hl. Johannes, Evangelisten, zwei Seitenranken.

Das Altärchen, welches auf der Kartusche die Jahrzahl 1678 trägt, ist nicht nur zeitlich, sondern vor allem stilistisch als Werk des Johann Ritz völlig undenkbar. Dagegen hat dieser später die beiden Evangelisten und die Seitenranken mit je einem Putto darin dem anspruchslosen Stück beigefügt.

Die Evangelisten sind in der Grösse und in der Körperdrehung auf einander abgestimmt und als zusammengehörig gekennzeichnet. Im Faltenstil zeigt sich besonders am hl. Markus die Zugehörigkeit zur Frühzeit des Meisters. Auf Grund der grossen Ähnlichkeit mit der Faltenbildung an den Figuren des Unterbächner Hochaltars und an

⁷⁵ In Naters besonders an Gottvater und am hl. Antonius von Padua ausgeprägt.

⁷⁶ II. Kap., E, 1.

⁷⁷ Vergl. II. Kap., F.

⁷⁸ Siehe IV. Kap., A, 1.

Maria und Johannes unter dem Unterbächner Chorkreuz reihen wir sie ihnen an. — Temperabemalung der Mäntel ursprünglich (?).

Die Akanthusranken, welche durch die charakteristischen Putten ihre Herkunft aus der Werkstatt des Johann Ritz bezeugen, dürften hingegen eher später entstanden sein, wie der scharfschnittige, für die Frühzeit nicht nachweisbare Akanthus aussagt.

22. *Gletsch, Hotel Rhonegletscher*⁷⁹, *Kinderwiege* der Bildhauerfamilie, Nussbaumholz, Länge 98 cm. Auf der einen, schlichten Schmalseite in vertiefter, herzförmiger Kartusche die Namen « IONES [sic] RIZ MARIA IOST »⁸⁰, auf der andern, reichern Gegenseite in akanthusverzierter, herzförmiger Kartusche die Namen « IESUS MARIA » und darüber die Jahrzahl « 1697 »⁸¹. Die Längsseiten der Wiege sind mit je zwei Knäufen als Handhabe zum Schaukeln und mit Ösen für Bänder versehen und in je zwei rechteckige Zierfelder mit S-förmigen Akanthusfüllungen eingeteilt.

23. *Törbel, Weiler Burgen, Kapelle, Altar mit Schutzmantelmadonna*, Höhe 120 cm (mit Nimbus).

Auf einer Kartusche in der Sockelzone die Stifterinitialen und das Datum : « G. D. P. W. C. I. G. & D. V. 1701 »⁸². Die Gattin des Stifters Hauptmann Peter Wyss hatte im Jahre 1694 bei ihrer Vertragsschliessung mit dem Maler Christian Zenhäusern in Bürchen den Bildhauer Johann Ritz kennengelernt, der beim betreffenden Akt als Zeuge waltete⁸³. So war dieser Altarauftrag an ihn gleichsam vorbereitet.

Der einfache Aufbau besteht aus einem einachsigen architektonischen Geschoss und einem Frontispiz mit reich bewegten Umrissen aus Akanthusmotiven. Zwei Paare rosenumwundener Spiralsäulen, welche in derselben Ebene stehen, umgrenzen zusammen mit der Sockelzone und dem horizontal verlaufenden Gebälk eine flache Figurennische, die ihrerseits rundbogig in den Architrav einschneidet, während der Fries an dieser Stelle sich vorbuchtet. Engelsköpfe füllen mit ausgespannten Flügeln die oberen Ecken der Nische und verleihen ihr in Verbindung mit dem rund ausgeschnittenen Architrav einen parabelartigen Abschluss.

⁷⁹ Im Besitz der Familie Dr. Hermann Seiler.

⁸⁰ Vergl. I. Kap., Anm. 65.

⁸¹ Es ist das Geburtsjahr des ersten Sohnes Johann Jodok. Siehe a. a. O.

⁸² Auflösung der Initialen nach Roten [45], S. 39 : *Generosus Dominus Petrus Wyss Capitaneus in (?) Gallia et Deseni Vespiae*.

⁸³ Siehe genaues Zitat : *Exkurs I*, Anm. 6.

In der Schreinnische steht mit gefalteten Händen und inbrünstig erhobenem Blick die hohe und schlanke Gestalt Mariens. Sie trägt nur eine gegürtete Tunika mit langen Ärmeln und eine Krone im gelösten Haar des sternenumstrahlten Hauptes. Hinter ihr halten zwei Putten den rotsilberbrokatenen Mantel frei in der Luft und breiten ihn in kunstvoller Draperie über Maria und die Schutzbefohlenen aus, welche zu Füßen der himmlischen Königin knien und flehend zu ihr emporblicken. Die vier Männer, ein bärtiger alter und drei jüngere, sowie die drei weiblichen Gestalten tragen alle die Zeitracht, einige mit weisser Halskrause, die Frauen dazu mit schwarzen Pelzhauben und weissen Schürzen angetan. Über den Köpfen ist an der Rückwand ihre Bitte verewigt: «SUB PALLIUM REFUGI TUI PECCATORES AD-CURIMUS OMNES, O VIRGO MARIA ORA PRO NOBIS»⁸⁴. Es dürfte sich um die Stifterfamilie handeln⁸⁵. Nach altem ikonographischem Schema und der innern Bedeutung gemäss überragt die Schutzherrin ihre Schützlinge proportional bei weitem.

Würde die Assunta von Sedrun (Gw. 26)⁸⁶ ihren Mantel ablegen und die ausgestreckten Hände falten, dann gliche ihr die Madonna von Burgen wie eine Schwester der andern, vor allem in der charakteristischen Bildung des asymmetrischen Gesichtes, der Haare und des verschraubten Körpers. Im Unterschied zu den frühern Werken in den nahen Rarner Schattenbergen erscheinen die Falten des Rocks bereits in der knittrigen Härte und schürfenden Tiefe des zeitlich nahen Sedruner Gewandstils.

Die lebhaft bewegten Gestalten der Schutzflehenden, in welchen die Bitte zur sprechenden Gebärde geworden, erinnern in ihrer Physiognomie an Figuren und Reliefs des Sedruner Tabernakels (Gw. 26) und des Sebastianismartyriums in Naters (Gw. 17).

Über der Madonna schwebt am Friesabschnitt die Heiliggeisttaube. Darüber zeigt sich im Frontispiz die Halbfigur Gottvaters, die von einer Wolke und einem Engelskopf getragen wird.

Darf die Schutzmantelmadonna als ein ganz persönliches Werk des Meisters angesehen werden, so machen der schlichte Aufbau des Retabels mit den mageren S-Kurven der Akanthusspiralen, Gottvater, die Putten und Engelsköpfe, jene an den Säulenpostamenten ausgenommen, den Eindruck von Gehilfenarbeit. Letztere haben in ihrer typischen Form die nächste Parallele am Altar in der Ibrich (Gw. 11).

⁸⁴ Zitiert nach Roten [45], S. 39.

⁸⁵ Roten [45], S. 34-40.

⁸⁶ II. Kap., E, 2.

Die übrigen geringwertigen Figuren, der hl. Josef und der hl. Petrus an den Flanken des Altars sowie die hl. Katharina und die hl. Elisabeth auf dessen Gebälk, sind Erzeugnisse anderer Hand und Werkstatt und dürften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehören⁸⁷, leben aber entfernt noch aus Ritzscher Formentradition⁸⁸.

Zum grössten Teil ursprüngliche Fassung an Altar und Figuren.

24. Binn, Weiler Imfeld, Kapelle, Martinsaltar (Taf. 14).

Im Prinzip wiederholt der zweigeschossige Aufbau in veränderten Proportionen und viel anspruchsloserer Ausführung den Antoniusaltar von Schmidighäusern (Gw. 8). Nur weicht im untern Geschoss das Gebälk über dem kleeblattartigen mittleren Bogen nicht aus, sondern läuft mit seinem Kranzgesims horizontal durch, während Fries und Architrav von der Nische unterbrochen werden. Aber wie dort trägt auf jeder Seite eine Säule, hier gewunden und belaubt, das Gebälk, während seitlich der Mittelnische die gedachten Säulen durch Figuren vertreten werden, hinter welchen die Nischen nur aufgemalt, nicht wirklich vorhanden sind und über deren Köpfen zu Kelchen geformte Akanthusblätter das Gebälk tragen. Auch die Anordnung der Figuren stimmt überein, indem sich an den Altarflanken unter ähnlichen Akanthusschirmen Figuren anreihen. So steht in der Mittelnische in übersteigerten Proportionen der Titelheilige Martin als Bischof mit dem Bettler, zur Rechten schliessen sich der hl. Petrus und der hl. Ignatius von Loyola an, zur Linken der hl. Johannes Evangelist und der hl. Sebastian. In den Eckzwickeln der Mittelnische sind Engelsköpfe mit ausgespannten Flügeln angebracht, die mit den entsprechenden in Burgen (Gw. 23) geschwisterlich verwandt sind und dadurch verraten, dass die gleiche Gehilfenhand auch hier am Werke war.

Das obere Geschoss ist, im Unterschied zu Schmidighäusern, eine kleinere und vereinfachte Wiederholung des untern, nur fehlen die äussersten Figuren, an deren Stelle wuchernde Akanthusranken die Flanken zieren. Wie in Schmidighäusern ist auch dieses Geschoss durchbrochen und mit ähnlichen unbelaubten Säulen gebaut. In der Mitte befindet sich Maria mit dem Kinde, über welcher die Heiliggeisttaube schwebt, zur Rechten der hl. Josef und zur Linken die hl. Agatha. Den Giebel bekrönt ebenfalls übereinstimmend die Halbfigur Gottvaters, zu welchem sich an diesem Altar zwei seitliche Putten gesellen, während Akanthusvoluten vertikal über den Säulen ausschwingen.

⁸⁷ Sie sind verwandt mit den Figuren des Hochaltars in Inden (Bezirk Leuk), der mit seiner aufgelösten Architektur ins fortgeschrittene 18. Jahrhundert gehört.

⁸⁸ So im Motiv der diagonal geführten Hand und in den Gewandmotiven.

Der ganze Aufbau lässt erkennen, dass die Gemeinde Ernen, deren Wappen die Sockelzone des zweiten Geschosses schmückt⁸⁹, sich als Auftraggeberin einen Altar nach dem Vorbild von Schmidighäusern gewünscht hatte, der dann den Mitteln und dem Aufstellungsort entsprechend in vorliegender Weise ausgeführt wurde⁹⁰.

In den Figuren vereinigen sich des Johann Ritz Stilmerkmale sozusagen restlos. Im besondern aber zeigt der hl. Petrus nächste Verwandtschaft zum hl. Petrus in Sedrun (Gw. 26)⁹¹, der hl. Ignatius, nur etwas schlanker und lebendiger, zu jenem in Schmidighäusern, Gottvater zu jenem am Wandfluhaltar (Gw. 13). Neben den Beziehungen zu diesen signierten Werken bestehen noch anderslaufende. Mit dem Altar in der Ibrich (Gw. 11) stimmt derjenige von Binn in der Belaubung der Säulen und den Engelsköpfen an den Postamenten buchstäblich überein, mit dem Altar in Burgen in denselben Engelsköpfen und in der Kartusche bis auf die Blattkrümmungen des Akanthus. Der hl. Sebastian wird uns wiederum in der Gestalt des hl. Johannes des Täufers auf dem Hochaltar von Acletta (Gw. 36) begegnen⁹².

Der einheitliche, auffallend harte, beinahe spröde Faltenstil steht mit seinen scharfen Gräten jenem von Burgen sehr nahe. Für ein Frühwerk aus der Zeit des Antoniusaltars in Schmidighäusern kommt er nicht in Frage. Er nimmt vielmehr die Stilstufe von Sedrun ein, ohne jedoch den schönlinigen Fluss jener Gewandfalten zu erreichen. Immerhin rechtfertigt sich eine Datierung des Altars um 1700 herum. Bei der Jahrzahl 1763 auf der Kartusche kann es sich lediglich um ein Weihedatum handeln⁹³.

Gleichzeitig mit dem Altar wird auch der schmucke Akanthusrahmen des *Antependiums* aus bemaltem Leder entstanden sein, zusammen mit einer ganzen Gruppe von Antependien in der Pfarrei Binn, vor allem das ganz ähnliche am Antoniusaltar von Schmidighäusern, ferner eines am Hochaltar der Pfarrkirche und vielleicht auch jenes des evangelienseitigen Altars ebenda⁹⁴. Auf jeden Fall heben sich die Akanthusspiralen von jenen des Frühstils ab.

⁸⁹ *Walliser Wappenbuch* [55], Tafel 1. Im Unterschied zum Wappenbuch ist am Altar der Schild nicht geteilt sondern gespalten. Heraldisch links: Rotes Kreuz in Silber.

⁹⁰ Die Architektur ist viel primitiver ausgeführt, und die Proportionen sind dem etwas überhöhten Raum des Chores angepasst.

⁹¹ II. Kap., E, 2.

⁹² Vergl. auch Gw. 64: Hl. Johann Baptist am Vriner Tabernakel.

⁹³ Vergl. dazu Anm. 61.

⁹⁴ Bei letzterem käme nur der Rahmen aus Akanthusschnitzereien in Frage, denn das Lederantependium selbst weist mit seinem Gitterwerk in die Regencezeit, also in die Entstehungszeit des Altares, der das Weihedatum 1745 trägt und von Anton Sigristen stammt. Siehe *Exkurs 4*.

Die Fassung von Architektur und Figuren ist bis auf einige Ausbesserungen ursprünglich und entspricht mit der dunkelroten Marmorierung und den vergoldeten Säulen den Frühwerken.

25. Betten, Kapelle auf der Bettmeralp, Hochaltar, Madonna (Taf. 15), Höhe 110 cm.

In der Mittelnische des Hochaltars, welcher anderer künstlerischer Herkunft ist⁹⁵, steht Maria mit dem Szepter in der Hand und hält auf dem Arm den Jesusknaben, der sich nach Art der Ritzkinder mit ausgespannten Ärmchen, verschränkten Beinen und verschraubtem Körper im Gleichgewicht hält. In der differenzierten Bewegung von Mutter und Kind und dem lyrischen Stimmungsgehalt prägt sich der Stil des Johann Ritz aus, dessen Hand auch hier durch typische Einzelmerkmale sichtbar wird. In einzelnen Motiven wie in der Gesichts-, Hals-, Kopf- und Haarbildung oder in der Art, wie sich die Falten am Busen in den Gürtel vergabeln, steht sie der Assunta von Sedrun (Gw. 26)⁹⁶ und der Siegesmadonna von Tschamutt (Gw. 27) unmittelbar nahe. Mit letzterer, welche stilistisch eindeutig gesichert ist, stimmt sie im Gewand ikonographisch fast völlig überein, so im Kopfschleier, der über der Achsel auf gleiche Weise sich überschlägt, oder im Tragen zweier Tuniken, einer untern mit langen, engen und einer obern mit kurzen weitem Ärmeln. Auch der Mantel wird besonders seitlich ganz ähnlich um den Körper geführt. Und in den Falten selbst zeigt sich die scharfgrätige Straffheit der Sedruner Stufe.

Daraus ergibt sich eine ungefähre Datierung in die Zeit um 1700⁹⁷. — Fassung 1930 völlig erneuert⁹⁸. Der Strahlennimbus ist verloren gegangen.

26. Sedrun, Pfarrkirche, Hochaltar und Tabernakel⁹⁹ (Taf. 16 bis 21). Signiert und datiert: «IOANES - RIZ - VON WALD - HAT - DISEN ALTAR - GEMACHT»¹⁰⁰, «1703»¹⁰¹.

⁹⁵ Wie der Vergleich mit dem Katharinenaltar im Wiler zeigt, stammt es aus der Werkstatt des Johann Sigristen.

⁹⁶ Siehe II. Kap., E, 2.

⁹⁷ Die Architektur entspricht dem dreiachsigen Schema der frühen Ritzaltäre bis zum Jahre 1696. Mit dem Baudatum der Kapelle von 1697 (Inscription über Portal) ist aber der früheste Termin gegeben.

⁹⁸ Mitt. von H. H. Pfr. Josef Weissen, Betten. — Leider wurde damals ohne Wissen und Willen des Pfarrherrn vom «Restaurator» unten ein Stück herausgeschnitten, da die Statue vorher für «die Nische zu gross» gewesen sei.

⁹⁹ Vergl. Pöschel [40], Bd. 5, S. 154-157. — Da wir im II. Kap., E, 2 den Figurenstil eingehend erörtert haben, begnügen wir uns in diesem Abschnitt mit der Aufzählung der Figuren.

¹⁰⁰ Am Rücken der Standkonsole des hl. Paulus in grossen Lettern eingeschnitten.

¹⁰¹ Am Rücken der Standkonsole des hl. Petrus in gleicher Weise wie die Signatur eingeschnitten.

Am 6. April 1702 hatte die Kirchgemeinde der Talschaft Tavetsch mit Johann Ritz den Vertrag für den Altar und den Tabernakel abgeschlossen¹⁰². Aus diesem geht hervor, dass Johann Ritz in Sedrun Kost und Wohnung bezogen und wohl den ganzen Altar daselbst geschnitzt hat¹⁰³. Als man am 2. Juli 1703 dem Maler Sigisbert Frey das grosse Altarblatt vergab, weilte der Bildhauer noch immer in Sedrun¹⁰⁴. Offenbar ging das Werk damals der Vollendung entgegen. Aus dem Datum des Bildhauervertrags und der Jahrzahl am Altar ergibt sich für die Bauzeit desselben jedenfalls die Dauer von höchstens gut anderthalb Jahren. Das ist aufschlussreich, zumal dieser Altar zu den reichsten und vorzüglichsten des Meisters gehört. Der Preis für den Bildhauer betrug 230 Reichstaler¹⁰⁵. Davon wurden ihm die Unkosten für seine Verpflegung und Wohnung abgezogen. Den Rest erhielt er zur einen Hälfte in Bargeld, zur andern in Vieh ausbezahlt.

Hinter dem Altartisch erhebt sich das Retabel, welches aus zwei aufeinandergestellten Säulenarchitekturen und einem bekrönenden Akanthusmedaillon besteht. Seitlich des Altartisches stützen zwei Herminenengel die Leuchterbank. Im ersten Säulengeschoss sind auf jeder Seite drei gewundene, belaubte Säulen in dreieckigem Grundriss angeordnet. In ihrer engen Zusammenfassung durch Postamente und Gebälk wirken sie wie ein einziger massiver Pfeiler auf jeder Seite. Die einzelnen Säulenschäfte winden sich aus hohen balusterförmigen Stelzen heraus, über welche Akanthusblätter von oben herunterwachsen. Auf jedem Säulenbündel ruht in Kämpferbreite das Gebälk und ein entsprechend breiter Segmentgiebelansatz mit darauf sitzendem Gewandengel, wodurch die Vertikale der Säulen weitergeführt wird und nach oben verströmt. Über dem Mittelfeld wird das Gebälk durch den kleeblattartigen Abschluss des Gemäldes¹⁰⁶ und seines Rahmens aus puttenbevölkerten Akanthusspiralen unterbrochen, über welchem sich von Gebälkabschnitt zu Gebälkabschnitt eine rundbogige Verdachung spannt, die aus zwei Akanthusvoluten zusammengesetzt ist. An den Ansatzpunkten dieses Volutengiebels haben sich zwei knabenhafte Engel in kurzen Tuniken hingesetzt. An den Flanken des Kranzgesimses, hinter den oben genannten segmentbogigen Giebelansätzen ragen, auf eigene Sockel gestellt, die überschulenkten Gestalten des hl. Antonius von Padua

¹⁰² Qv Nr. 33, Nr. 97. Siehe *Anhang* Nr. 3.

¹⁰³ Vergl. I. Kap. mit den Anmerkungen 58-61.

¹⁰⁴ Qv Nr. 33, Nr. 98: Johann Ritz nahm an der Vertragsschliessung mit Sigisbert Frey als Zeuge teil: *ist geschhechen in beysein... Johanness Ritz, bildthaver...*

¹⁰⁵ Qv. Nr. 33, Nr. 97. Siehe *Anhang* Nr. 3.

¹⁰⁶ Das Gemälde stellt die Steinigung des hl. Vigilius dar, dem die Muttergottes, von Engeln umgeben, erscheint. Es ist signiert und datiert: «Sigisbertus Frey pinxit 1703». Siehe Pöschel [40], Bd. 5, S. 156 f. — Vergl. Qv Nr. 33, Nr. 98.

und des hl. Luzius empor. In der höhe der Säulenbasen stehen an der Seite des ersten Geschosses die lebensgrossen Apostelfürsten Petrus und Paulus und wenden sich einander im Gespräche zu. Über ihren Häuptern zieren S-förmige Akanthusranken, in denen Putten spielen, die Altarflanken.

Das zweite Geschoss erhebt sich über dem ersten in der Breite seiner Bildzone. Es ist aus zwei Paaren einwärts nach hinten gestaffelter Säulen errichtet, deren Gebälk wie das des untern Geschosses sich über dem Mittelfeld unterbricht und hier von einem Segmentbogen zusammengehalten wird. Das Mittelfeld selbst wurde fensterartig durchbrochen und umfängt in seiner Öffnung die «schwebende» Freiplastik der zum Himmel emporfahrenden Gottesmutter, deren Gestalt sich lichtumflutet in funkelnde Blitze und flimmernde Farben auflöst. Vertikal über den Säulen recken sich auf dem Gesimse zwei erwachsene Engel empor und flankieren das ovale Giebelmedaillon, einen rauschenden Akanthuskranz, in welchem die Halbfigur Gottvaters zum Empfang der triumphierenden Jungfrau erscheint. In ihm kommt die Sehnsucht der mit Gebärde und Blick emporstrebenden Maria und der Engel sinnenfällig zur Ruhe. Und selbst die Architektur, welche von dieser himmelanstrebenden Bewegung miterfasst ist, beruhigt sich im Giebeloval, worin die horizontalen und vertikalen Kräfte einander vermählt werden. So wird selbst die Architektur zum Symbol des Geschehens, indem die erdhafte Schwere des ersten Geschosses in der Durchbrechung des zweiten sich lichtet und in der duftigen Gelöstheit der Bekrönung zerfliesst.

Der *Tabernakel* stellt einen zweigeschossigen Tempelbau dar. Mit der fünfsäuligen Säulenarchitektur seines ersten Stockwerks füllt er die Sockelzone des untern Altargeschosses zwischen den Säulenpostamenten. Die drei mittleren Achsen risalitieren in einem Dreiachtelschluss nach vorn und bergen das eigentliche Gehäuse. Der Bau der einzelnen Kompartimente entspricht dem Schema der dreiachsigen frühen Altäre von Wichel usw.¹⁰⁷. Das Mittelfeld zeigt auf der Tabernakeltüre den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes. Ihm kommt deshalb Bedeutung zu, weil er neben dem Kruzifix von Wichel (Gw. 6) der einzige für Johann Ritz archivalisch gesicherte ist¹⁰⁸. Darüber trägt ein grosser geflügelter Puttenkopf das segmentbögig hervorkragende Gesims. Die beiden anschliessenden Kompartimente tragen nur Zierfelder mit Akanthusfüllungen, während die beiden äussern in den rundbogigen Flachnischen evangelienseitig das Relief der Todesangst

¹⁰⁷ Siehe II. Kap., F, Anm. 69.

¹⁰⁸ Vergl. Gw. 34 u. 49.

Christi und epistelseitig die Geisselung darstellen. Auf dem Gesimse vollzieht sich über der Ölbergscene die Kreuztragung und über der Geisselung die Dornenkrönung, beide in freier Rundplastik. In der hervorragenden Komposition dieser vier Szenen liess sich Johann Ritz wohl von graphischen Vorlagen inspirieren, hat ihnen aber in Ausdruck und Bewegung ganz den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt. An den Postamenten der gewundenen, belaubten Säulen prangen volle Puttengesichter mit lorbeerbekränzten Haaren.

Auf dem Mittelrisalit erhebt sich, nur um wenig schmäler und beinahe so hoch wie dieser, das halbe Oktogon eines offenen Pavillons, der aus einer laubverzierten und mit Kartuschen belegten Sockelzone, den gewundenen Säulen und einem schweren Gebälk gebaut und mit Akanthusvoluten baldachinartig verdacht ist. Im Scheitel steht der auferstandene Christus mit der Siegesfahne, während sich im Pavillon selbst das letzte Abendmahl vor einer dreitürigen Saalwand abspielt und mit seinen freiplastischen Figuren wie ein Schauspiel auf der Bühne anzusehen ist (Taf. 21).

Die Baldachine, die sich mit den Reliquienschreinen seitlich des Altars über den Tordurchgängen pagodenhaft auftürmen (Gw. 60), stören den Gesamteindruck und die Geschlossenheit des Altars. Sie kamen wohl später mit den Seitenaltären in die Kirche, zu welchen sie auch stilistisch passen.

Der Altar ist samt dem Tabernakel im Jahre 1934 neu gefasst worden¹⁰⁹ und entspricht mit der dunkelroten Marmorierung des Gewändes und den vergoldeten Säulenschäften den ursprünglichen Fassungen der Frühwerke¹¹⁰.

27. Tschamutt, Kapelle St. Nikolaus, Choraltar¹¹¹, Maria vom Siege, Höhe 100 cm¹¹².

Ikonographisch gehört sie in eine Reihe mit den Marien vom Siege in der Ibrich (Gw. 11) und auf dem Capetsch (Gw. 15)¹¹³, denen

¹⁰⁹ Poeschel [40], Bd. 5, S. 157.

¹¹⁰ *Exkurs 1*, C.

¹¹¹ Vergl. Poeschel [40], Bd. 5, S. 174 u. Abb. 195 S. 175. — Aus der Übereckstellung aller vier Postamente und der entsprechenden Gebälkabschnitte zu schliessen, scheint die Ädikula eher später ca. 1730-1740 entstanden zu sein. Auch scheint die Madonna, ähnlich wie die hl. Agatha in Disentis (Gw. 31), als *freistehende Wandstatue* gedacht gewesen zu sein, da sie wie jene auch am Rücken skizzenhaft bearbeitet ist, im Gegensatz zu den meistens gehöhlten Schreinfiguren. Dazu vergl. Wilm [56], S. 27. — Wie eine Photo von Th. Locher, Dübendorf, aus dem Jahre 1933 unmittelbar vor der Restauration zeigt, stand die Madonna frei auf einem kunstlosen Rosenkranzaltar auf der Epistelseite, während die genannte Ädikula als Altar auf der Evangelienseite diente.

¹¹² Ohne den Nimbus gemessen.

¹¹³ Zum Thema siehe Anm. 17.

sie samt dem Kinde auch in der Körperhaltung gleicht¹¹⁴. Aber gerundeter als auf dem Capetsch erscheint hier das Oval, in welches der geneigte Kopf Mariens, ihr rechter, gebogener Arm und der geschweifte Körper des Jesusknaben hineinkomponiert sind¹¹⁵. Auch trägt Maria hier zwei Tuniken, eine untere mit langen, enganliegenden und eine obere mit kurzen, weiten und umgestülpten Ärmeln. Und ganz verschieden hat sie sich den Mantel umgelegt. In der Ibrich und auf dem Capetsch teilt er sich in der typischen Weise der Frühwerke in der Mitte vorn, während er hier nach der Manier der Sedruner Assunta horizontal um den Körper kreist. Der Sedruner Maria steht sie auch im Faltenstil und in der Bildung des Gesichts, der Haare und Hände so nahe, dass die Hand des Johann Ritz ausser Zweifel steht, zumal auch der Jesusknabe in den Rankenputten von Sedrun seine Doppelgänger besitzt (Gw. 26)¹¹⁶, und die charakteristischen Stilmerkmale des Meisters, der Achsenreichtum, die Flächigkeit und die mangelnde Standfestigkeit des Körpers an der Madonna von Tschamutt besonders deutlich sichtbar werden.

Es ist anzunehmen, dass Johann Ritz diese Madonna geschnitzt hat, als er anno 1702-1703 in Sedrun weilte, zu welcher Pfarrei auch Tschamutt gehört. — Vollständig erneuerte Fassung.

28. Biel, Pfarrkirche, Kanzel, 1704.

Sie besteht aus einem schlichten polygonalen Korpus mit aufgelegter Säulenarchitektur, die dem Schema der frühen, mehrachsigen Altäre entspricht¹¹⁷ und deren belaubte Säulen jenen in der Ibrich (Gw. 11) gleichkommen. In den gerahmten Flachnischen der Felder stehen die vier Evangelisten, welche den Figurenstil der Ritzwerkstatt verkörpern. Der hl. Lukas lässt sich in Haltung und Gewand unmittelbar mit dem hl. Paulus von Sedrun vergleichen¹¹⁸, den er in bescheidener Ausführung leise variiert. Peter Carlen, der 1704 für die Kanzel eine Bezahlung von dreissig Pfund erhielt¹¹⁹, vollbrachte wohl die Tischler- und Schreinerarbeit unter der Leitung unseres Bildhauers¹²⁰. — Fassung nicht ursprünglich¹²¹.

¹¹⁴ Beachte vor allem die energische Verschraubung des Körpers des Kindes und die charakteristische Verschränkung seiner Füsschen.

¹¹⁵ Zur Komposition siehe II. Kap., H.

¹¹⁶ II. Kap., E, 2.

¹¹⁷ II. Kap., F.

¹¹⁸ II. Kap., E, 2.

¹¹⁹ Lauber [33], S. 370 (Ohne Beleg!).

¹²⁰ Vergl. II. Kap., A.

¹²¹ Nicht einmal die in Qv Nr. 2, D 66 erwähnte Erneuerung der Fassung, Vergoldung des Kanzelkranzes und dessen Säulen samt Gesimsen aus dem Jahre 1846 ist erhalten.

29. *Biel, Pfarrhaus, Kruzifixus mit Maria und Johannes*, datiert « 1705 ». Höhe des Christuskorpus 50 cm., jene der Assistenten 40 cm.

Die ganze Gruppe samt dem üblichen Totenkopf steht auf einer Konsole aus einfacher Akanthusschnitzerei, die auf einem Zierschild die Initialen « M. F. N. » und die Jahrzahl 1705 trägt. In origineller Weise breitet Maria ein Pergament mit der Weiheformel der Marianischen Sodalität auseinander. Dadurch wird die Übertragung des Heilandswortes : « Siehe da deinen Sohn » auf den Sodalen sinnvoll angedeutet.

Aus den gesicherten Kreuzen von Wichel (Gw. 6) und Sedrun (Gw. 26) kann für das vorliegende wenig gefolgert werden, wenn es auch die charakteristische Haarfrisur mit beiden gemeinsam hat und in den seitlichen Bäuschen des Lententuches Beziehungen zu Sedrun aufweist. Näher steht es den Kreuzen von Vrin (Gw. 34), Täsch (Gw. 49) und Bellwald (Gw. 51), mit denen es die für Johann Ritz typische Physiognomie der Gesichter, die flache Körperlichkeit und ebenfalls die genannte Haarbehandlung teilt ; die letztgenannten drei Werke können auf Grund noch anderer innerer und äusserer Kriterien mit grosser Sicherheit Johann Ritz zugeschrieben werden. Maria und Johannes zeigen ihrerseits in Haltung und Gebärde eine Verwandtschaft zu Wichel und Sedrun, und ihre Gesichter, die Füsse des Johannes und die Gewandmotive reden die Ritz'sche Formensprache. So kann diese qualitativ bescheidene Kreuzgruppe als ein Erzeugnis mindestens der Werkstatt des Johann Ritz betrachtet werden.

Die Fassung wohl ursprünglich¹²². Die Hände des hl. Johannes sind ergänzt. Neu ist auch der Kreuzbalken samt Ornamenten.

30. *Disentis, Weiler Funs, Katharinenkapelle, Wandnische über dem Altartisch, hl. Katharina*¹²³, Höhe 108 cm¹²⁴, 1708.

Laut dem zeitgenössischen Bericht der Berchterchronik¹²⁵ wurde die Statue von Meister Johannes Ritz um neun Rensch und drei Batzen

¹²² Die goldenen Rosetten auf dem grünen Mantel des hl. Johannes wirken neugotisch.

¹²³ Vergl. Poeschel [40], S. 120 f.

¹²⁴ Nicht 115 cm.

¹²⁵ Qv Nr. 6, B r, S. 256 f. : *Die Bildnuss dem Bildhauer Mr. Joannes Ritz. R.(ensch) 9 bz 3. zu vergulden, und umb eine Votiffthawel zu St. Joannes hat gekostet R 22 kl sum (?) R 208 bzen. die verguldete Bildnuss der hl Catharina ist 1708, den 30 Aprillen aus der khirkhen von St. Joannes in die neu auffgebauete hl Kapell in einer schönen Procession getragen worden. Und also die Andacht gegen der hl Catharina der Studenten Patronin erneueret worden und fort geflanzet worden und befürderet.*

Die erste Summe beziehen wir auf die Schnitzarbeit, die zweite auf die Vergoldung der Statue und der Votivtafel. Da die Fassung gewöhnlich fast doppelt soviel kostete als die Schnitzerei selbst (*Exkurs I, C*), so dürfte die Summe von 22 Rensch für diese zutreffen. Die Bedeutung der auf diese Zahl folgenden Ziffern ist unklar.

für die Kapelle geschnitzt, welche anno 1704 zu « Ehren der hl. Alexandrinischen Jungfrau und Martyrin » errichtet worden war. Da das « verguldete Bildnuss »¹²⁶ der « Studenten Patronin » am 30. April 1708 von der Pfarrkirche « in einer schönen Prozession » in die Kapelle übertragen worden ist, kann angenommen werden, dass es unmittelbar vorher entstanden ist, zumal Johann Ritz sicher damals schon am Plazidusaltar (Gw. 32) der Klosterkirche arbeitete¹²⁷ und im gleichen Jahr eine hl. Agatha für die Agathakapelle (Gw. 31) lieferte.

Ohne den üblichen Strahlennimbus¹²⁸, ein Krönchen im Haar, steht die königliche Jungfrau mit sieghaft erhobenem Kopfe, hochaufgerichtet neben dem zerbrochenen Rad und strahlt eine für die Gestalten des Johann Ritz fast ungewohnte Majestät aus. Das den Oberkörper eng umschliessende Gewand mutet modisch an, hat aber die sorgfältige Ausarbeitung nicht erfahren, die dem um den Körper fliegenden Mantel zuteil geworden ist.

Die linke Hand ist kunstlos ergänzt worden. Die Fassung ist nicht original.

X 31. Disentis, Agathakapelle, in Régencegehäuse¹²⁹ auf dem Hauptaltar : Hl. Agatha, Höhe 91 cm¹³⁰, auf originale Podest mit Widmung und Datum : « S. AGATHAE 1708 ».

In eine Tunika und eine Dalmatik gehüllt und den Mantel darüber geschlagen, steht die Märtyrin mit seitlich nach vorn gesenktem Antlitz sinnend da, indem sie mit der Rechten die Schale mit den Brüsten hält und mit der Linken den Mantel emporrafft.

Reiner als die hl. Katharina in Funs (Gw. 30) verkörpert sie den Figurenstil des Johann Ritz bis in alle Details. Durch ihre Physiognomie, Haar- und Halsbildung besitzt sie nächste Verwandtschaft zur Sedruner Assunta (Gw. 26)¹³¹ und der Maria vom Siege in Tschamutt (Gw. 27), hinter welchen sie an handwerklicher Feinheit kaum zurückbleibt. Der über dem Spielbein zu Wellen gekräuselte horizontale Saum des Mantels findet sich ähnlich an der hl. Katharina in Funs (Gw. 30) und am hl. Johannes des Katharinenaltars im Ritzingerfeld (Gw. 38)¹³². Die Figur darf als ein eigenhändiges Werk des

¹²⁶ Siehe Anm. 125.

¹²⁷ Nach Qv Nr. 6, N D befand sich Johann Ritz offenbar schon 1705 in Disentis.

¹²⁸ Es fehlt auch ein Dübelloch zur Befestigung desselben.

¹²⁹ Siehe Poeschel [40], Bd. 5, Abb. 114, S. 106.

¹³⁰ Die Statue war ursprünglich offenbar als freistehende Wandfigur gedacht, da sie auch am Rücken skizzenhaft bearbeitet und nicht wie die üblichen Schreinfiguren gehöhlt ist. Vergl. Wilm [56], S. 27; vergl. auch Anm. 111 bei Gw. 27.

¹³¹ Siehe II. Kap., E, 2.

¹³² Siehe II. Kap., E, 3.

Meisters angesehen werden. — Originale Fassung von Figur¹³³ und Konsole¹³⁴.

X 32. Disentis, Klosterkirche St. Martin, Seitenaltar St. Plazidus¹³⁵.
Um 1709 (Vergl. Taf. 23).

Gestiftet wurde der Altar von Fürstabt Plazidus Zurlauben von Muri 1684-1723, dessen Wappen das Gebälk ziert¹³⁶. Die Bildhauerarbeit und die Fassung kamen den Abt auf sechsundachtzig französische und spanische Dublonen oder 731 Gulden zu stehen¹³⁷. Die eine Hälfte der Summe übersandte er dem Fürstabt von Disentis am 24. Juni 1709, die andere am 27. Februar 1710¹³⁸. Der zweiten Geldsendung legte er noch den Betrag von vierundvierzig Talern oder neunundneunzig Gulden für die drei Altargemälde bei, die der Luganeser Maler Francesco Antonio Giorgioli im Jahre 1710 vollendet und signiert hatte¹³⁹. Spätestens mit den Gemälden dürfte auch der Altar vollendet gewesen sein¹⁴⁰, da Johann Ritz im Jahre 1708 wohl nicht allein der beiden Statuen der heiligen Agatha und Katharina wegen in Disentis weilte und zudem schon für das Jahr 1705 als «Bildhauer des Klosters» und Urheber einer geschnitzten Schmerzensmutter genannt wird¹⁴¹. Da der St. Benediktsaltar (Gw. 35) mit sehr grosser Wahrscheinlichkeit ins Jahr 1711-1712 datiert wird, so darf man wohl annehmen, dass der «Bildhauer des Klosters», Johann Ritz, vor dem Plazidusaltar, etwa vom Jahre 1705 an, den im Jahre 1709 zerstörten Hochaltar geschaffen hat. So entspricht es der natürlichen Reihenfolge. Dabei befremdet nur, dass der Hochaltar im Jahre 1731 noch immer

¹³³ Siehe *Exkurs I, B.*

¹³⁴ Sie besitzt einen blauen Fries (vergl. *Exkurs I, C, Anm. 36*) mit der weissen Inschrift zwischen goldenem oberem Karnies und rotem unterem Karnies, unter welchem sich noch eine abschliessende goldene Borde durchzieht.

¹³⁵ Vergl. Curti und Müller [10], S. 104-107. — Siehe Poeschel [40], Bd. 5, Abb. 35.

¹³⁶ Curti und Müller [10], S. 104.

¹³⁷ Curti und Müller [10], S. 106 f. geben den Wortlaut des Rechnungsberichtes.

¹³⁸ a. a. O.

¹³⁹ Das Gemälde des ersten Geschosses ist signiert und datiert. Siehe Curti und Müller [10], S. 106, wo die deutlich lesbare Zahl 1710 im Gegensatz zu Poeschel richtig wiedergegeben ist.

¹⁴⁰ In Sedrun war das Altarblatt im Jahre der Vollendung des Hochaltars durch Johann Ritz an Sigisbert Frey verakkordiert worden, welches dieser auch im gleichen Jahre noch vollendete. Siehe Gw. 26.

¹⁴¹ Qv Nr. 6, N D fol. 221: Querelae Abbatis Adalberti de Funs contra P. Florianum O. Cap. Paroch. Disertin. (ca 1715):

Anno 1705... P. Florianus... sculpi procuravit a sculptore Monasterii Joanne Rif (lies: Riz), statuam B. V. dolorosae in ligno, quam in Ecclesiam parochialem introductam pretiosis vestibus exornavit... Rif ist nur Lesefehler für Riz. Entweder war der Fehler schon im Original in Rom, (was wir nicht überprüfen konnten) oder dann vom Kopisten P. Adalgott Schuhmacher von Disentis, gest. 1927, gemacht worden.

nicht gefasst war¹⁴². Mit der Annahme, der verschwundene Hochaltar sei ein Werk des Johann Ritz gewesen, kann auch die klaffende Lücke zwischen den Jahren 1703-1708 ausgefüllt werden, welche sonst keine nennenswerten Werke aufzuweisen vermögen, während sich die Werke sonst sozusagen Jahr für Jahr folgen.

Noch weitere äussere Umstände weisen darauf hin, dass Johann Ritz zumindest der Schöpfer der beiden Seitenaltäre gewesen ist. Im Jahre 1708 studierte des Bildhauers elfjähriger Sohn Jodok an der Klosterschule, in deren Rosenkranzbruderschaft er unter den «scolares» aufgezählt wird¹⁴³. Um 1716 wird auch der jüngere Bruder Jodoks, Garin, «Hans Gieri Ritz» an der Klosterschule weilen¹⁴⁴. Hätte das Kloster die grossen Aufträge innerhalb dieser Zeit einem andern Bildhauer anvertraut, hätte Johann Ritz seine Söhne kaum in die Klosterschule, sondern, was für einen Gommer näher lag, in das Jesuitenkollegium von Brig geschickt.

Die äussern Kriterien finden in den innern, stilistischen ihre Bestätigung, vor allem auf Grund des Vergleichs mit dem Sedruner Hochaltar, der den Meister der Abtei bestens empfehlen konnte, und von welchem, wie die Disentiser Altäre zeigen, die Wünsche der Auftraggeber in mancher Hinsicht abhängig waren¹⁴⁵.

Im Aufbau zeigt der Plazidusaltar eine zweigeschossige Säulenarchitektur mit einem bekrönenden Giebelmedaillon wie die Hochaltäre in Sedrun (Gw. 26) und Pleif (Gw. 68). Im ersten Geschoss sind im Prinzip auf jeder Seite drei Säulen in einem dreieckigen Grundriss vor einem entsprechenden Gewände aufgestellt, wobei an die Stelle der vordern Säule wie öfters eine Figur, der hl. Leontius¹⁴⁶, bzw. der hl. Luzius, getreten ist, über welcher ein geflügelter Engelskopf das korinthische Kapitell trägt. An beiden Figuren fällt die für Ritz typische Flächigkeit, die Verrenkung und Gespreiztheit der Beine und die damit verbundene Unsicherheit des Stehens in die Augen. Die Anordnung der Säulen im Dreieck hat der Altar mit den Altären in Naters (Gw. 17), Sedrun (Gw. 26) und Pleif (Gw. 68) gemeinsam, das «freischwe-

¹⁴² Curti und Müller [10], S. 106, Anm. 30. Siehe Zitat in *Exkurs 1*, Anm. 43.

¹⁴³ Siehe *Exkurs 3*, Anm. 2.

¹⁴⁴ Eintrag im Verzeichnis der Rosenkranzbruderschaft S. 25: *Hans Gieri Ritz*.

¹⁴⁵ Siehe Hinweise im folgenden Text.

¹⁴⁶ Leonz, ein Katakombenheiliger von Muri ist der Patron des Freiamtes. Mit Rücksicht auf den Stifter wurde die Statue so gedeutet. Doch handelt es sich wohl eher um den hl. Plazidus, wogegen die Tatsache nicht spricht, dass er in der Erzählung aller drei Altarblätter vorkommt. Wurde doch auch Maria auf einem Altar oft dreimal dargestellt (II. Kap., C) auf dem Hochaltar von Bellwald (*Exkurs 2*, Nr. 1, S. 80) sogar zweimal als Assunta, einmal gross im zweiten Geschoss, und ein zweites Mal im kleinen Relief eines Rosenkranzmedaillons.

bende» Kapitell mit Naters und Pleif, dass dieses aber auf einen Engelskopf sich abstützt, mit Pleif allein, nur mit dem Unterschied, dass dort nicht drei, sondern fünf Säulen, bzw. Figuren sich vereinigen. Von Naters und Pleif unterscheidet sich der Altar auch dadurch, dass die Last der fast lebensgrossen Heiligen nicht von Volutenkonsolen, sondern von lorbeerbekränzten Köpfen erwachsener Engel getragen wird¹⁴⁷. Als einziger aber von allen Ritzaltären teilt er mit seinem Pendant, dem Benediktsaltar (Gw. 35), die Eigenart, dass die seitlichen Achsen des Altars, — d. h. die eigentliche Säulenarchitektur samt dem Gewände —, von der Ebene des Mittelfeldes nach hinten abwinkeln und sich der Brechung des Vierungspfeilers anschmiegen, an welchen der Altar anlehnt. Wie in Pleif und Naters verläuft das Gebälk streng horizontal, wird aber vom halbrunden Rahmen des Altargemäldes angeschnitten. Dieser Rahmen besteht nach dem Muster von Sedrun aus zarten, puttenerfüllten Akanthusranken und umschliesst das von Giorgioli gemalte Martyrium des hl. Plazidus¹⁴⁸. Darüber prangt das Stifterwappen. Die Seiten des ersten Stockwerks werden in ganzer Säulenhöhe ähnlich wie in Naters von einer akanthusblättrigen Wellenranke gesäumt, in deren Mitte sich ein Putto eingenistet hat, der in seiner verschraubten Haltung an die Geschwister in den Sedruner Seitenranken erinnert. Putten und Ranken sind aber von reliefartiger Flächigkeit. In S-Formen ziert der Akanthus ferner die Postamente und als Rosetten oder Spiralen die Friese. Vertikal über den Säulengruppen setzen auf dem Kranzgesimse Segmentstücke an, auf welchen wie in Sedrun frauenhafte Gewandengel in anmutiger Pose ruhen. Ihren Sedruner Gespielen gleichen sie vor allem in der Gewandung, den duftigen Locken und der Sitzstellung, ahmen in der Gebärde dagegen die Engelnaben nach, die ebenfalls in Sedrun am Volutengiebel über dem Gemälde Platz genommen haben. Das Vorbild zu diesen erwachsenen Gewandengeln hatte sich Johann Ritz am Hochaltar von 1690 im Ritzingerfeld geboten¹⁴⁹. Hinter den Segmentstücken, Giebeln und ihren Engeln erheben sich die heiligen Erzdiakone Stephanus und Laurentius beinahe blockhaft und auffallend ruhig und leiten zusammen mit jenen formal zum zweiten Altargeschoss über.

In diesem stehen je zwei belaubte Spiralsäulen auswärts zurückgestuft vor entsprechendem Gewände und ahmen die Konvexbewegung des ersten Geschosses nach, während das horizontal durchgezogene,

¹⁴⁷ Annähernd datierbar treten sie hier zum erstenmal auf. Dagegen finden sich lorbeerbekränzte Puttenköpfe schon an den Säulenpostamenten des Sedruner Tabernakels von 1702 (Gw. 26).

¹⁴⁸ Dazu vergl. Curti und Müller [10], S. 106.

¹⁴⁹ I. Kapitel und II. Kap., C.

verkröpfte Gebälk auch hier wie im untern Geschoss durch den halbrunden Abschluss des Gemäldes¹⁵⁰ angeschnitten wird. Ein über den Säulen verkröpfter Segmentgiebel, in dessen Tympanon ein grosser Engelskopf seine Flügel ausbreitet, beschliesst die Architektur. In den Seitenranken wird jene der Sonnenblume vergleichbare Kompositblüte sichtbar, wie sie auch in Naters (Gw. 17) und Pleif (Gw. 68) vorkommt¹⁵¹. An den Säulenpostamenten gucken auch hier die charakteristischen lockigen Engelsköpfe aus akanthusblättrigen Kragen heraus und wenden sich einander zu. Über der Verdachung des Geschosses schwingt das Giebelmedaillon empor, das in einem puttenbesetzten, à-jour geschnitzten Akanthusrahmen nochmals ein Gemälde Giorgiolis umfasst¹⁵². Ihm zur Seite steigen kurzgeschürzte Engelknaben munter den Altargiebel empor; sie haben ihre Kleidchen derselben Garderobe entnommen wie die Brüderchen auf dem Katharinenaltar im Ritzingerfeld (Gw. 38) und tragen sie in ähnlicher Drapierung. Der eine blickt empor, der andere rückwärts hinunter, beide in der Richtung der Linie, die sich durch das überschlagene Bein der Gewandengel auf den Giebelansätzen des ersten Geschosses, durch den leicht ausgestreckten äussern Arm der Diakone und ihren Kopf beidseitig zum Giebelmedaillon ziehen lässt und ein Kompositionsdreieck beschreibt, das vom bewussten Gestalten des Meisters und der Ungezwungenheit seiner Komposition zugleich Zeugnis ablegt.

Mit seinem Pendant, dem Benediktsaltar und dem Andermatter Hochaltar besitzt der Plazidusaltar im Werk des Johann Ritz auch als einziger drei Gemälde, die mit ihren ruhigen Flächen im Flimmern und Wogen der vergoldeten Schnitzereien eine vornehme Ruhe und Zurückhaltung ausbreiten. Als einzige unter allen Ritzaltären stehen die beiden Disentiser Altäre aus der Koordinate der Kirchenachse verschoben, schief zur Raumachse, wobei sie sich wie erwähnt, dem Verlauf der Vierungspfeiler anpassen¹⁵³.

Liegt der Vorzug des Altars in seiner Architektur und seiner geschickten Einordnung in den Kirchenraum, so weist anderseits die handwerkliche Ausarbeitung teilweise nicht die Sorgfalt der frühern Sedruner Figuren auf, und im Faltenstil steht er der Stufe des Katharinenaltars im Ritzingerfeld näher als jenen. Auffallenderweise wurden die gewundenen Säulen des ersten Stockwerkes mit ihrem Laub nicht

¹⁵⁰ Es schildert, wie der hl. Plazidus sein abgeschlagenes Haupt dem hl. Sigisbert überreicht.

¹⁵¹ Sie geht zurück auf den Hochaltar im Ritzingerfeld. Siehe II. Kap., E, 1.

¹⁵² Es schildert die Predigt des hl. Sigisbert an das Volk.

¹⁵³ Vergl. II. Kap., E.

wie bei Johann Ritz üblich aus einem Stück Holz geschnitzt, sondern nachträglich zusammengesetzt ¹⁵⁴.

Der ursprüngliche Tabernakel ging aus der Hand des Kunstschreiners Br. Peter Solèr von Disentis, gest. 1724, hervor ¹⁵⁵, der von Johann Ritz vielleicht auch sonst zur Mithilfe herangezogen worden ist. Dieser Tabernakel wurde in neuerer Zeit durch einen reichern, ebenfalls barocken ersetzt ¹⁵⁶. Das barocke Lederantependium und die schlangenförmigen Kandelaber seitlich des Altartisches wurden in neuester Zeit angebracht ¹⁵⁷. Der Altar wurde 1943 neu gefasst und vergoldet, wobei die Vergoldung der Säulen dem ursprünglichen Zustand entspricht ¹⁵⁸.

X 33. *Vrin* (Lugnez, Kt. Graubünden) Pfarrkirche, *Hochaltar* ¹⁵⁹
(Taf. 22).

Mit seiner zweigeschossigen Säulenarchitektur und der plastischen Giebelgruppe gleicht der Altar im Prinzip dem Naterser Sebastiansaltar (Gw. 17), hat aber ausserdem auch mit Sedrun (Gw. 26), Disentis (Gw. 32 u. 35) und Pleif (Gw. 68) die Dreieckordnung der Säulen im ersten Geschoss gemein.

In diesem Geschoss winden sich auf jeder Seite drei Säulen mit aufgelegtem kümmerlichem Laub aus akanthusblättrigen Kelchen empor, welche auf Postamenten stehen, die mit ebenso dürftigen Akanthusornamenten und das mittlere dazu mit einem lorbeerbekränzten Engelskopf ähnlich wie in Disentis besetzt sind. Die Säulen tragen ein entsprechend verkröpftes, aber streng horizontales und unversehrtes Gebälk wie in Naters. Völlig neu im Werk des Johann Ritz und im Walliser und Graubündner Barock ganz vereinzelt dastehend (Gw. 49) ¹⁶⁰ treten hier in Verbindung mit den Säulen Karyatidenengel auf, welche auf den in halber Höhe unterbrochenen vordern Säulenschäften stehen und das Kapitell mit Kopf und Händen stützen, ähnlich wie die Hermenengel in Sedrun die Leuchterbank. Jenen gleichen sie auch in ihrer ganzen Erscheinung. Die in den rechteckigen Rahmen des Mittelfeldes eingelassene, halbrund geschlossene Flachnische, welche von einem modernen Gemälde ausgefüllt wird ¹⁶¹, scheint mit der unten angebrachten Konsole für eine Plastik berechnet gewesen zu sein.

¹⁵⁴ Vielleicht hat diese primitivere Arbeitsweise ihren Grund in der Ausführung durch einen Gehilfen. Br. Peter Solèr?

¹⁵⁵ Curti und Müller [10], S. 107 mit Anm. 39.

¹⁵⁶ a. a. O., S. 107.

¹⁵⁷ a. a. O.

¹⁵⁸ Siehe *Exkurs* 1, C.

¹⁵⁹ Vergl. Poeschel [40], Bd. 4, S. 270.

¹⁶⁰ Bei Gw. 49 auch die übrigen Hinweise.

¹⁶¹ Es stellt ein Herz-Jesu dar, gemalt von Paul Heimgartner. Siehe Simonet [48], S. 32.

In den Eckzwickeln zwischen Nischenabschluss und Rahmen geflügelte Puttenköpfe wie in Burgen (Gw. 23) und Imfeld (Gw. 24). Die Seitenranken des Stockwerks, etwas schwer und massig, aber durchaus von Ritz'schen Schwung und seiner plastischen Tiefe, haben mit ihren unverkennbaren Putten, die mit den Blattranken aus einem Stück geschnitzt sind, ihr nächstes Gegenstück in den Sedruner Seitenranken. Über den Säulenengeln stehen auf dem Gesims der hl. Joachim und die hl. Anna selbdritt. Diese wiederholt thematisch und formal, aber im fast zwanzig Jahre jüngern Stil des Meisters, die hl. Anna selbdritt von Schmidighäusern (Gw. 8). Neben den beiden Heiligen flankieren schneckenförmig gerollte Akanthusranken das Gesims.

Im zweiten Geschoss, welches dem ersten gegenüber breit und flach erscheint, sind auf jeder Seite zwei belaubte Spiralsäulen nach hinten einwärts gestaffelt. Ein Gemälde von Sigisbert Frey¹⁶² mit der Darstellung von Mariae Geburt füllt das Mittelfeld.

Zwischen den durchbrochenen Rundgiebeln befinden sich auf einem pyramidenförmigen Aufsatz der auferstandene Christus und zwei Engel mit Leidenswerkzeugen. Sie unterscheiden sich von den übrigen Figuren durch einen summarischen Falten- und Körperschnitt, beanspruchen aber durch ihre Physiognomie und Haltung ebenfalls das Heimatrecht in der Werkstatt des Johann Ritz.

Die übrigen Figuren zeigen in den rieselnden Falten der sich überschlagenden Säume eine auffallende Nähe zu den Gewandengeln auf dem Sedruner Hochaltar. Nur erscheinen hier die Falten spröder und brüchiger, und den Linien fehlt an Gewand und Körper der weiche, drängende Fluss. Vielleicht erklären sich diese gläserne Härte und die stockenden Linien aus der Hand eines Gehilfen, der die Skizzen des Meisters ausgeführt hat. Auf Tischler- und Gehilfenarbeit scheint vor allem die Ausführung der Architektur samt den Säulenschäften zurückzugehen.

Einerseits würde man auf Grund der stilistischen Nähe zu Sedrun den Altar zeitlich vor den Disentiser Plazidusaltar ansetzen. Da aber die brüchigen Falten in gewissem Masse auch an den Jackensäumen der Disentiser Gewandengel sich finden und die Härte des Vriner Gewandstiles vom strömenden Fluss des Sedruners (Gw. 26) eher weg zu jenem des Katharinenaltars im Ritzingerfeld (Gw. 38)¹⁶³

¹⁶² Signiert: «Sigisbertus Frey pinxit». Siehe Poeschel [40], Bd. 4, S. 270. Da die Kirche unter dem Titel «Mariae Geburt» geweiht ist (a. a. O., S. 267) dürfte es sich nicht um «Mariae Wochenstube», sondern um die Wochenstube der hl. Anna handeln.

¹⁶³ II. Kap., E, 3.

hinweist, reihen wir den Vriner Altar hier ein, was auch durch zwei äussere Gründe nahegelegt wird. Einmal trägt der ehemalige Tabernakel des Altars die Jahrzahl 1710¹⁶⁴. Ferner ist die Kanzel, für welche Johann Ritz stilistisch nachweisbar das Kreuz geliefert hat (Gw. 34), in das Jahr 1709 datiert¹⁶⁵. Man kann sich wohl denken, dass Johann Ritz oder seine Werkstatt diesen Auftrag zwischen den grossen Arbeiten in Disentis um 1710 ausgeführt hat, da um diese Zeit der Disentiser Plazidusaltar ziemlich sicher vollendet war und der Benediktsaltar um 1711 errichtet wurde.

Der jetzige, 1920 aufgestellte Tabernakel (Gw. 64) wurde von der Pfarrkirche Igels erworben¹⁶⁶ und erweist sich ebenfalls als ein Werk der Ritzwerkstätte. Die seitlichen Aufbauten am Altar mit den Reliquienschreinen, den steifen Büsten und dem Rokokodekor stammen von einer andern und unbedeutenden Hand¹⁶⁷. — 1920 Reinigung und Neufassung des Altars¹⁶⁸.

34. Vrin, Pfarrkirche, Kanzel von 1709¹⁶⁹, Kruzifixus, Korpus-höhe 56 cm. Er entspricht in der Grösse den üblichen Kanzelkreuzen und ist wohl unmittelbar für die Kanzel geschnitzt worden.

Christus hängt mit seitlich nach vorn gesunkenem Haupte am Kreuz. Sein ausgemergeltes Antlitz ist durch die charakteristische Asymmetrie, die verschobene Nase und die schief gestellten Augen gekennzeichnet, der Mund halb geöffnet. Wie am Kruzifix von Wichel (Gw. 6) und von Sedrun (Gw. 26) fallen die Haare auf der abgewandten Seite auf die Schultern herab und fliessen auf der andern in den Nacken zurück, indem sie hier wie beim hl. Sebastian auf dem Capetsch (Gw. 15) über dem Ohr hinwegstreichen. Wie bei den genannten Kreuzen läuft der Bart spitz zu, und Daumen und Zeigefinger schliessen sich zusammen. Körper und Glieder sind sehnig und muskulös durchgebildet, und die schlanken Füsse erinnern mit ihren langen Zehen an jene der Apostelfüsse in Sedrun. Mit der charakteristischen Flächigkeit des Körpers verbinden sich hier sehr schlanke Proportionen.

¹⁶⁴ Er befindet sich in der Sakristei. Er ist ein eingeschossiger, polygonaler Bau mit Gebälk und Engelsköpfen versehen, gepunzt und vergoldet. Er wurde bei der Renovation vom Hochaltar entfernt. Simonet [48], S. 32.

¹⁶⁵ Vergl. Poeschel [40], Bd. 4, S. 271 und Bd. 1, S. 233.

¹⁶⁶ Simonet [48], S. 32.

¹⁶⁷ Wie die datierbaren Beispiele zeigen (Brigels, Pfarrkirche 1738; Fellers, St. Remigius, ungefähr gleichzeitig; Lumbrein 1741-1743, u. a. m.) wurden diese seitlichen Reliquienschreine- und Baldachine erst um 1730-1740 häufig. Hier weist auch das Rokokodekor in eine spätere Zeit.

¹⁶⁸ Laut Vertrag mit der Firma Franz Xaver Stöckli, Stans, wurde das defekte Gold ausgebessert und die Marmorierung ganz erneuert (Pfarrarchiv).

¹⁶⁹ Datum an der Rückwand. Vergl. Anm. 165.

Zu den innern Kriterien gesellt sich als äusseres der Umstand, dass im weit entlegenen Täsch im Nikolaital, wo Johann Ritz zwei Altäre errichtete (Gw. 47-49), wohl nicht zufällig ein überlebensgrosses Kreuz in der Kirche hängt, das die aufgezählten Stilmerkmale ebenfalls besitzt und dazu in der Anordnung des Lendentuches und der Gesamterscheinung demjenigen von Vrin gleicht.

Die Fassung des Korpus ursprünglich. Fraglich ist die Ursprünglichkeit des Kreuzesstammes ¹⁷⁰.

X 35. *Disentis, Klosterkirche St. Martin, Seitenaltar St. Benedikt* ¹⁷¹. (Taf. 23). Um 1711.

Wie das Wappen am Gebälk zeigt, hat der Fürstabt Adalbert III. de Funs, 1696-1716 ¹⁷², diesen Altar selbst angeschafft, liess sich das grosse Altarblatt aber vom Bruder des Murensen Abtes Plazidus, Abt Gerold Zurlauben von Rheinau, 1697-1735, schenken, dessen Wappen am Gemälde prangt ¹⁷³.

Der Altar stimmt mit seinem Pendant, dem Plazidusaltar (Gw. 32), in der Aufstellung, der Architektur, dem Ornament, den Engeln und Putten bis in die Einzelheiten überein. In den übrigen Figuren besteht nur ein ikonographischer Unterschied.

Im ersten Geschoss verweilen unter den «freischwebenden» Kapitellen die beiden jungen Mönche und Schüler des Mönchsvaters Benedikt in wallender Kukulie, der hl. Plazidus in tiefer Verzückung das Haupt zum Himmel gewandt und der hl. Maurus die Hände zu inbrünstigem Gebete gefaltet ¹⁷⁴. Auf dem Gebälk stehen die heiligen Disentiser Äbte Ursizinus und Adalgottus ebenfalls in die Kukulie gehüllt, mit Abtstab und hl. Regel in der Hand und der hl. Adalgott mit der weissen Kugel, seinem Attribut, unter dem rechten Fuss. Diese vier Benediktinerheiligen sind mit ihrer festlichen Mönchstracht im ganzen Werke des Johann Ritz einmalig. Dass er sie neu erfinden musste, mag dazu beigetragen haben, dass ihm die geläufigen Formeln weniger zu Gebote standen und er Werke schuf, die seine Hand nicht auf den ersten Blick verraten. Vergleicht man aber die fast in rechtem

¹⁷⁰ Ausserhalb der Hände befinden sich am Querbalken nochmals Löcher. Aber möglicherweise waren dort Ornamente angebracht, denn ein solches Loch befindet sich auch über der «INRI»-Tafel. Diese selbst gleicht mit den eingerollten Enden und der Schrift jener am Täscher Kreuz.

¹⁷¹ Siehe Curti und Müller [10], S. 108 f.; Vergl. Poeschel [40], Bd. 5, S. 46.

¹⁷² Curti [11], 34. Jahrg., 1920, S. 21, Figur 59.

¹⁷³ Curti und Müller [10], S. 108.

¹⁷⁴ Die Benennung und die Beschriftung der beiden jungen Mönche wurde, wie jene der beiden Märtyrer am Plazidusaltar, erst anlässlich der letzten Restauration vorgenommen. Vergl. Anm. 146.

Winkel abgesetzten Füße der beiden Mönchsschüler mit jenen der Diakone auf dem Plazialtar oder den Gewandsaum des hl. Plazidus mit dem untern Mantelsaum des hl. Luzius am Nachbaraltar und vor allem die bis in die verkrampten Hände übereinstimmende Gebärde dieser beiden Heiligen, verringert sich der scheinbare Abstand, zumal auch diese Mönchsgestalten in sanften S-Kurven schwingen und von inniger Lyrik erfüllt sind.

Da der Maler der Altarblätter¹⁷⁵, Franz Karl Stauder, 1709-1710 noch in der neuen Klosterkirche von Rheinau beschäftigt ist¹⁷⁶, das Hauptbild aber, welches den Tod des hl. Benedikt schildert, mit der 1712 in Disentis eingeführten Benediktsbruderschaft zusammenhängt¹⁷⁷, dürfte die Datierung des ganzen Altars in das Jahr 1711-1712 nicht von der Hand zu weisen sein.

Tabernakel, Lederantependium in geschnitztem Rahmen und schlangenförmige Kandelaber sind auch an diesem Altar andern Ursprungs¹⁷⁸. — 1945 neue Fassung und Vergoldung, wobei die vergoldeten Säulen mit versilbertem Laub dem ursprünglichen Zustand entsprechen¹⁷⁹. Eine Ergänzung, wohl von 1808 nach den Schäden von 1799, ist der lorbeerbekränzte Engelskopf unter dem hl. Plazidus¹⁸⁰.

36. Disentis, Weiler Acletta, Kapelle, auf dem Gebälk des Hochaltars von ca. 1680 : *Johannes der Täufer*, Höhe 91 cm¹⁸¹, *hl. Joachim*, Höhe 96 cm, *hl. Anna mit Maria*, Höhe 95 cm, *hl. Josef mit Jesuskind*, Höhe 91 cm¹⁸². In dieser Reihenfolge von Evangelien- zur Epistelseite.

Inhaltlich gehören die vier Figuren zusammen, weil sie die hl. Sippe mit dem Vorläufer des Herrn darstellen. Deshalb lässt der Bildhauer bei der hl. Anna, die im übrigen der hl. Anna selbdritt auf dem Vrinser Hochaltar (Gw. 33) völlig entspricht, den Jesusknaben in origineller Weise weg und setzt ihn nur dem hl. Josef auf den Arm. Als formales und sinnbildliches Gegenstück zum Jesuskind ruht auf den Armen des hl. Täufers das Lamm Gottes. Alle Figuren sind formal

¹⁷⁵ Das unterste Gemälde stellt den Tod des hl. Benedikt dar, jenes im zweiten Geschoss das Gespräch des hl. Benedikt mit seiner Schwester Scholastika, jenes im Giebelmedaillon den hl. Benedikt vor der Gottesmutter.

¹⁷⁶ Curti und Müller [10], S. 108.

¹⁷⁷ a. a. O., S. 108 f.

¹⁷⁸ Siehe a. a. O., S. 109.

¹⁷⁹ Rechnungen im Klosterarchiv. — Zur Fassung selbst siehe *Exkurs 1, C.* — Vergl. auch Curti und Müller [10], S. 105, Anm. 28.

¹⁸⁰ Vergl. a. a. O., S. 105, Anm. 29.

¹⁸¹ Vergl. Poeschel [40], Bd. 5, S. 113 f.

¹⁸² Schon Poeschel [40], Bd. 5, S. 114 notiert: « oben — von einem andern fähigeren Schnitzer — die bewegteren Statuen von St. Joh. Baptist, Maria, Anna und Joseph ». Siehe a. a. O., Abb. 127.

auch dadurch aufeinander bezogen, dass sie in der für Johann Ritz charakteristischen Aufstellung von aussen nach innen sich einander zuwenden ¹⁸³ und paarweise entsprechende Höhe besitzen. Somit sind die Figuren, wie auch die Proportionen verraten, offensichtlich für diesen Standort verfertigt worden.

Durch ihre Stilmerkmale erweisen sie sich im Gegensatz zu den Mönchsgestalten auf dem Benediktsaltar der Klosterkirche (Gw. 35) als ausgesprochene und geläufige Typen des Johann Ritz, genau wie die hl. Agatha in der Agathakapelle von Disentis (Gw. 31). Ein Ebenbild des hl. Josef findet sich übrigens auf dem signierten Hochaltar von Pleif (Gw. 68), jenes des hl. Joachim etwas verfeinert auf dem Hochaltar von Vrin, und der breitspurig hingepflanzte Täufer erscheint als halbnackter hl. Sebastian schon auf dem Altar von Imfeld (Gw. 24) ¹⁸⁴.

Die Figuren dürften mit den andern Disentiser Werken zwischen den Jahren 1705-1712 entstanden sein. — Ursprüngliche Vergoldung.

37. *Surrhein*, Pfarrkirche St. Plazidus, Hochaltar, *hl. Plazidus* ¹⁸⁵, Höhe 123 cm ¹⁸⁶.

In bühnenrömischer Rittertracht, ein Schwert in der Rechten, einen Lorbeerkranz ins typisch hervorquellende Haar gedrückt, wie ihn die Engelsköpfe am Vrin (Gw. 33) und an den Disentiser Seitenaltären (Gw. 32 u. 35) tragen, steht er mit ähnlich verbogenen Füßen da wie Leonz und Luzius auf dem Disentiser Plazidusaltar, und greift mit der diagonal über den Leib geführten linken Hand nach dem Mantelsaum. In dieser Gebärde ahmt er den hl. Petrus von Sedrun (Gw. 26) bis in die Fingerkrümmungen hinein nach ¹⁸⁷, wobei sich der Stoff auf ähnliche Weise faltet. Die etwas ungewohnt frontale Kopfhaltung und die überhohen Proportionen erklären sich wohl aus einem zentralen Standpunkt als Titelheiliger ¹⁸⁸. Als Werkstatterzeugnis dürfte die Figur zumindest feststehen und entweder beim Sedruner oder beim noch nähergelegenen Disentiser Aufenthalt, also zwischen 1702-1712, entstanden sein. Näher steht sie durch den verhältnismässig weichen und ruhigen Faltenstil den Sedruner Figuren. — 1950 vollständig neu-gefasst ¹⁸⁹.

¹⁸³ Vergl. II. Kap., E, 5.

¹⁸⁴ Vergl. dazu den hl. Johann Baptist am Tabernakel von Vrin (Gw. 64).

¹⁸⁵ Die Figur stand bis zur Kirchenrestauration von 1950 im Pfarrestrich. Den Hinweis auf die Figur verdanke ich Herrn Hermann Stöckli, Stans.

¹⁸⁶ Mass ohne Strahlennimbus.

¹⁸⁷ Siehe II. Kap., E, 2.

¹⁸⁸ Vergl. II. Kap., E, 5.

¹⁸⁹ Mitt. von Herrn Hermann Stöckli, Maler und Vergolder, Stans.

38. Ritzingerfeld, Wallfahrtskapelle, Katharinenaltar¹⁹⁰ (Taf. 24).

Im Jahre 1713 durch den Bildhauer Johann Ritz und seinen Bruder, den Weibel Andreas gestiftet, wie die Inschrift auf der Altarkartusche es verkündet : «S.(acrae) V.(irgini) C.(atharinae) HOC OPUS FIERI FECERUNT JO(ann)ES ET ANDREAS RIZ FF(=fratres) 1713»¹⁹¹. Es ist ganz ausgeschlossen, dass ein Altar, der von einer Altarbauerfamilie gestiftet ist, einer fremden Bildhauerwerkstätte übergeben wird. Folglich kann der Altar als ein für die Ritzwerkstatt gesichertes Werk betrachtet werden¹⁹².

Das Retabel besteht aus zwei im Prinzip gleich gefügten Architekturgeschossen mit je zwei einwärts nach hinten gestaffelten Säulen auf jeder Seite. Nur sind im untern Geschoss die beiden äussern Säulen durch Figuren ersetzt, über welchen die von einem fächrigen Akanthusblatt unterfangenen Kapitelle schweben, und unter welchen geflügelte Engelsköpfe das Sockelgesimse stützen. In beiden Geschossen streicht das Gebälk intakt und streng horizontal über den gewundenen, belaubten Säulen und den flachen Mittelnischen durch. Diese sind mit ihrem halbrunden Abschluss aus einem rechteckig umrahmten Felde ausgeschnitten. In den sich daraus ergebenden Eckzwickeln breitet sich ein akanthusblättriges Ornament aus. Auf dem Kranzgesimse setzen in beiden Geschossen durchbrochene Segmentgiebel an, auf welchen bekleidete Putten sitzen und die Vertikalbewegung der Säulen aufnehmen und zum Ausklang bringen. Als mittlere Bekrönung zertritt der hl. Michael auf dem Gesims des zweiten Stockwerks den Teufel, erhebt in der linken (!) Hand das sieghafte Schwert und hält in der Rechten die Seelenwaage. In Gestalt, Tracht und Haltung gleicht er dem ebenfalls linkshändigen hl. Michael auf der Bekrönung des Antoniusaltars von 1683 auf dem Biel in Münster¹⁹³. Die Unterschiede, dass der hl. Michael in Münster mit einem Bein in die Knie gesunken ist und dem Teufel mit beiden Händen einen Speer in den Hals stösst, fallen kaum auf. Die Linkshändigkeit aber verrät, dass ihr Vorbild letztlich in seitenverkehrten Stichen zu suchen ist, die getreulich kopiert wurden¹⁹⁴.

¹⁹⁰ Den Figurenstil haben wir im II. Kap., E, 3 eingehend erörtert, so dass wir uns hier mit dem lediglichen Inventar begnügen.

¹⁹¹ Dass unter dem Stifter Johannes Ritz der Bildhauer verstanden ist, ergibt sich aus der Miterwähnung des Bruders Andreas. Sie werden auch anderswo zusammen als Brüder genannt, wobei dann Johannes ausdrücklich als Bildhauer bezeichnet ist. Qv Nr. 2, S. 136 und S. 327. Vergl. I. Kap., Anm. 7.

¹⁹² Aus dem «*fieri fecerunt*» kann kaum ein Schluss auf Eigenhändigkeit oder Werkstattarbeit gezogen werden, da diese Worte auf beide Stifter bezogen sind, von welchen nur einer Bildhauer ist.

¹⁹³ Vergl. I. Kap., und II. Kap., C.

¹⁹⁴ Vergl. II. Kap. C, Anm. 47.

In der untern Mittelnische steht die hl. Katharina mit Schwert und Rad, ihr zur Rechten schreibt Johannes, der Namenspatron des Bildhauers, das Evangelium, und ihr zur Linken stützt sich der hl. Andreas, der Schutzheilige des zweiten Stifters, nach rückwärts auf sein Kreuz. In der obern Nische schreitet ein hl. Schutzengel mit einem kleinen Knaben empor und weist mit seiner Gebärde himmelwärts. Auch dieses in der Kunst so verbreitete Thema dürfte auf eine graphische Vorlage zurückgehen.

Distelfeine Akanthusranken umwinden die Säulenschäfte, füllen in S-Kurven die Stirnflächen der Sockelzonen und die Öffnungen unter den Giebelansätzen, zieren als Rosetten Figurenpodeste und verkröpfte Friesabschnitte und säumen als zarte Spiralen die Seiten der Geschosse.

Die ursprüngliche Fassung hat sich an den Figuren ordentlich erhalten. Ob die graue Marmorierung der Säulenschäfte, das Silber ihres Laubes und der Kapitelle original sind oder auf die Restaurierungen des Jahres 1808-1809 zurückgehen¹⁹⁵, können wir nicht entscheiden. In ihrer Art steht diese Fassung vereinzelt da¹⁹⁶.

39. Ritzingerfeld, Wallfahrtskapelle, Altar der Hl. Familie, Zwei Akanthusranken mit je einem *Putto*¹⁹⁷ (Taf. 4). Keinesfalls gehören sie der Frühstufe des Altars selbst an. Die zarten, flächigen Ranken entsprechen am ehesten der Stufe des Katharinenaltars (Gw. 38), mit dessen obersten Giebelputten auch die breiten Gesichter der Rankenputten verglichen werden können¹⁹⁸. — Ursprüngliche Fassung.

40. Ritzingerfeld, Wallfahrtskapelle, Zwei anbetende Engel¹⁹⁹, Höhe 43 cm.

In die typische Tunika mit umgelegtem Kragen und zurückgestülpten Ärmeln und einen Mantelumwurf gehüllt knien sie mit gekreuzten Armen und andächtig geneigtem Haupt auf dem einen Bein, während das andere nach vorn gestellt ist. Im schönen Schnitt ihrer

¹⁹⁵ Qv Nr. 2, D 66, Nach den Zerstörungen durch die Schneelawine im Jahre 1807 wurden an Kapelle und Inventar grössere Renovationen vorgenommen. Der Bildhauer Anton Lager von Reckingen erhält eine Zahlung für die Altäre zu bessern. Es werden Ausgaben für Gold notiert, ferner für 178 Eyer, die der Maler Johann Joseph Pfefferler zum Grundieren, oder sonst gebraucht, ferner für Brantwein zum Vergulden oder selbst getrunken. — Es ist folglich möglich, dass die Architektur des Katharinenaltars, einem neuen Zeitgeschmack entsprechend, von Grund auf neu gefasst worden ist.

¹⁹⁶ Vergl. *Exkurs* I, C.

¹⁹⁷ Sie wurden über der Hl. Familie im Mittelschrein des gleichnamigen Altars befestigt (Gw. 4).

¹⁹⁸ Siehe II. Kap., G.

¹⁹⁹ Sie stehen jetzt neben der Rosenkranzkönigin in der untersten Nische des Hochaltars (Taf. 2), für welchen Platz sie aber zu klein sind.

lockenumwallten, seelenvollen Gesichter und den nach hinten schwelenden Armen erinnern sie an die Sedruner Hermenengel (Gw. 26) und an die Disentiser Gewandengel (Gw. 32 u. 35)²⁰⁰, mit denen sie auch den verhältnismässig weichen Faltenstil gemeinsam haben. Auch zeitlich dürften sie in ihren Umkreis gehören, erreichen aber ihre Qualität besonders in den derb geschnitzten Händen und Füßen nicht. — Reiche originale Fassung mit Lasuren in Brokatmuster.

41. Blitzingen, Pfarrkirche, Hochaltar.

Aus der einstigen Wallfahrtskirche U. L. F. vom guten Rate auf dem Kastelbiel ob Blitzingen wurde er zwischen 1844 und 1863 in die 1844 erbaute Pfarrkirche versetzt²⁰¹ und scheint, aus dem schlecht proportionierten und ungereimten Gefüge der Architektur zu schliessen, damals geschmälert und dem engen Raum zwischen den Chorfenstern eingepasst worden zu sein²⁰².

Im heutigen Zustand präsentiert sich der Altar als ein Bau von zwei Säulengeschossen und einem Figurenschrein als drittem Geschoss. Bei den beiden Architekturen sind je zwei belaubte Spiralsäulen einwärts nach hinten gestaffelt, über denen das Gebälk horizontal durchstreicht, aber von den rundbogigen Figurennischen angeschnitten wird. Segmentgiebelansätze, beim ersten Geschoss mit einem Putto besetzt, vermitteln den Übergang von Stockwerk zu Stockwerk.

In der untersten Mittelnische steht eine Rosenkranzkönigin, die einen dem Johann Ritz fremden Stil verkörpert, aber dennoch zum ursprünglichen Bestand zu gehören scheint²⁰³. Die Nische war früher wohl von den Medaillons der Rosenkranzgeheimnisse umgeben, wovon sich in der Kapelle des Weilers Gadmen sechs erhalten haben (Gw. 42). An den Flanken des Geschosses stehen auf geschweiften Konsolen der hl. Johannes Evangelist und der hl. Josef. Über ihnen säumen weit ausholende flächige Akanthusranken das Stockwerk. In der Nische des zweiten Geschosses schwebt die Assunta mit fliegendem Mantel und in ähnlicher Haltung wie in Sedrun (Gw. 26), aber ohne Puttenbegleitung, zum Himmel empor²⁰⁴. Im akanthusumrankten Schrein darüber

²⁰⁰ Siehe II. Kap., E, 2.

²⁰¹ Imesch D., *Geschichtliche Notizen über Blitzingen*, in *Blitzingen, der Brand und die Wiederaufrichtung des Dorfes*, Brig, 1937, S. 11: 1844 Neubau der Kapelle von Blitzingen (Seit 17. Juni 1879 Pfarrkirche); — S. 12: Der bischöfliche Visitationsakt von 1863 berichtet, dass die Kapelle auf «Kastelbiel» mit obrigkeitlicher Erlaubnis abgebrochen worden ist.

Man vermutet, die Kapelle sei im Erdbeben von 1855 zusammengestürzt und dann abgetragen worden.

²⁰² So schliessen die Segmentgiebelansätze ganz unorganisch auf dem Gesimse an.

²⁰³ Die Statue stammt vielleicht von einem selbständig arbeitenden Gehilfen.

²⁰⁴ Siehe II. Kap., E, 2.

findet nach dem herkömmlichen ikonographischen Schema die Krönung Mariens statt. Die Figuren dieser Gruppe lassen sich zwanglos ins Werk des Johann Ritz einordnen.

Die dreimalige Darstellung Mariens in verschiedenen Zuständen auf einem Altar fand ihr unmittelbares Vorbild im Hochaltar von 1690 im Ritzingerfeld²⁰⁵ und wurde ähnlich auch von Johann Sigristen in Bellwald übernommen²⁰⁶ unter Beifügung der akanthusumrahmten Rosenkranzmedaillons, welche die unterste Figurennische säumen.

Der Akanthus wird als einziges Ornament verwendet, und an den äusseren Säulenpostamenten des ersten Geschosses gucken kraushaarige Puttenköpfe schräg aus akanthusblättrigen Kragen heraus²⁰⁷.

Im Stil der Figuren offenbart sich eine Derbheit, die von nun an immer mehr bemerkbar wird²⁰⁸ und wohl aus einem grösseren Werkstattbetrieb oder aus zu schnellfertiger Arbeit des Meisters zu erklären ist. Neben der leicht beschwingten Assunta von Naters (Gw. 17) und Sedrun wirkt diese erdenschwerer und gedrückter. Mit der ersten hat sie den vorn geknoteten und auseinanderprühenden Mantel nach Art der Frühwerke gemeinsam, aber die harten, grosszügigen Falten lassen hier die Nähe zur hl. Katharina von 1713 im Ritzingerfeld (Gw. 38) verspüren²⁰⁹. Der hl. Johannes und der hl. Josef geben sich in den typischen Gesichtern, den platten und geknickt abgestellten Füßen und in den Faltenmotiven als Ritzgeschöpfe aus. Doch fehlt ihnen die weiche Eleganz der frühern gesicherten Werke.

Die Datierung Laubers ins Jahr 1715 ist unkontrollierbar, aber nach dem Stilbefund nicht auszuschliessen²¹⁰. — Vollständig erneuerte Fassung²¹¹.

42. Blitzingen, Weiler Gadmen, Kapelle, Sechs Medaillons mit Rosenkranzgeheimnissen.

Es sind kreisrunde Reliefs von 22 cm. Durchmesser in rauschenden Akanthusrahmen von 46 cm. im weitesten Durchmesser. Nach der glaubhaften Dorftradition befanden sie sich ursprünglich am Hochaltar der Pfarrkirche (Gw. 41), wo sie, ähnlich wie am Hochaltar von Bellwald²¹², die Nische der Rosenkranzkönigin säumten.

²⁰⁵ Siehe II. Kap., C.

²⁰⁶ Exkurs 2, Nr. 1.

²⁰⁷ Mit ihren typischen Gesichtern und Haartrachten gehören sie zu einer beständig sich wiederholenden Ausschmückung der Ritzaltäre. In dieser Art kannten sie schon die Frühwerke in der Ibrich (Gw. 11) und Wandfluh (Gw. 13).

²⁰⁸ Vergl. Hochaltar von Oberwald (Gw. 43) und Andermatt (Gw. 45), Stans (Gw. 65).

²⁰⁹ Siehe II. Kap., E, 3.

²¹⁰ Lauber [34], S. 340.

²¹¹ Inventar der Pfarrkirche Blitzingen von Pfr. Franz Jost: 1911 Neuvergoldung. Reinigung und Teilrestauration im letzten Jahrzehnt.

²¹² Exkurs 2, Nr. 1.

Folgende sechs Szenen, drei aus dem freudreichen und drei aus dem glorreichen Rosenkranz, haben sich erhalten. Die Verkündigung, die Geburt und Darstellung Jesu im Tempel, ferner die Auferstehung und Himmelfahrt Christi und die Herabkunft des Hl. Geistes ²¹³.

Unverkennbarer als im Hochaltar der Pfarrkirche zeigt sich der Stil des Meisters in diesen ausgewogenen Kompositionen, deren Figuren mit dem charakteristischen Schnitt der Köpfe und den achsenreichen Bewegungen an die Relieffiguren des Naterser Sebastiansmartyriums (Gw. 17) und des Sedruner Tabernakels (Gw. 26) erinnern, und deren Akanthusrahmen das sprühende Leben der Giebelmedaillons der frühern Ritzaltäre in sich tragen. — Originale Vergoldung der Rahmen und Polychromie der Reliefs ²¹⁴.

43. Oberwald (Goms), Pfarrkirche, Hochaltar (Taf. 25).

Seine Entstehungszeit wird durch zwei Daten eingegrenzt, durch jenes des Kirchenbaus im Jahre 1710 ²¹⁵ und die Fassung des Altars im Jahre 1716 durch den Maler Franz Abegg von Schwyz ²¹⁶. Die stilistische Verwandtschaft zur Architektur des Andermatter Hochaltars von 1716 (Gw. 45) erlaubt anzunehmen, die Errichtung des Altars sei der Malerei und Vergoldung unmittelbar vorausgegangen und somit auf 1715-1716 anzusetzen.

Im Aufbau besteht er wie der Blitzinger Hochaltar aus zwei Säulengeschossen vor entsprechendem Gewände und einem von Akanthusranken umwucherten Figurenschrein als Abschluss. Die beiden architektonischen Geschosse stimmen, von der Verdachung der Mittelnische abgesehen, in der Gestalt überein. Je drei einwärts in die Tiefe gestaffelte, belaubte Spiralsäulen tragen, auf hohe Postamente gestellt, auf jeder Seite das verkröpfte Gebälk und flankieren eine rundbogige Figurennische. Diese birgt im ersten Geschoss eine grosse Kreuzgruppe, unterbricht das Gebälk in ihrer ganzen Breite und wird von einem Segmentbogen überdacht. Die Nische im zweiten Geschoss enthält die Figur des hl. Nikolaus von Myra und überschneidet leicht das horizontal durchgezogene Gebälk. An den Flanken des ersten

²¹³ Die Himmelfahrt und Krönung Mariens waren vielleicht nie vorhanden, da diese beiden Geheimnisse im zweiten und dritten Geschoss des Hochaltars in grossem Format bereits dargestellt waren. — Auch fanden 15 so grosse Medaillons unmöglich Platz um die Mittelnische. Am Hochaltar von Bellwald (vergl. Anm. 212) säumen ebenfalls nur sieben (!) Medaillons die Nische. Die schmerzhaften Geheimnisse fehlen auch dort.

²¹⁴ Die Reliefs sind mit Tempera bemalt.

²¹⁵ Das Datum steht auf dem Schlussstein des Chorbogens.

²¹⁶ Auf der Evangelienseite hat sich der Maler mit Tinte in deutscher Handschrift verewigt: «Johannes Frantz ab Egg von Schweytz Mahler 1716». — Vergl. Exkurs 1, A.

Stöckwerks stehen auf neuen Konsolen²¹⁷ die Figuren des hl. Bartholomäus und eines anderen Märtyrers unter fächerartig flachen Akanthusranken. Vertikal über den äussersten Säulen schwingen Segmentgiebelansätze empor und vermitteln mit den darauf ruhenden Putten und den einwärts hinter ihnen auf Postamenten stehenden Figuren des hl. Antonius von Padua und des hl. Franz Xaver den Übergang zum zweiten Geschoss. Im akanthusblättrigen Giebeldreieck ist ein rechteckiger Schrein mit dem auferstandenen Christus eingelassen. Giebel und zweites Geschoss sind ihrerseits wie in Disentis (Gw. 32 u. 35) in ein Kompositionsdreieck eingespannt²¹⁸. Das erste und zweite Geschoss stimmen durch Zahl und Anordnung der Säulen, durch die rundbogigen Mittelfelder und ihre Verdachung und den Übergang von Geschoss zu Geschoss mit den entsprechenden Geschossen des Andermatt-Hochaltars überein, nur dass dort die Verdachung des untern Geschosses sich auch im obern wiederholt und dass die Figuren unten auf seitlichen Torbogen stehen und Gemälde die Mittelfelder zieren.

Als Ornament belegen auch an diesem Altar die S-förmigen Akanthusfüllungen und die charakteristischen Engelsköpfe Postamente und Friesabschnitte.

Der Figurenstil ist nicht einheitlich. Das Kreuz selbst gehört in seiner gotisierenden Gestalt einer frühern Zeit an und wurde wohl als ein verehrtes Heiligtum aus der vorangehenden Kreuzkapelle in die neuerbaute Kirche hinübergerettet²¹⁹. Unter dem Kreuz stehen unverhältnismässig grösser Maria und Johannes. Neben den allgemeinen Stilmerkmalen, vor allem in Gesichts- und Faltenbildung, spricht für die Ritzsche Abstammung ihre Verwandtschaft zur Kreuzgruppe von Wichel (Gw. 6) in Stimmung und Haltung. Ein wenig derb und grobschlächtig wie die meisten Ritzwerke aus der Zeit nach dem Katharinenaltar im Ritzingerfeld, entbehren sie doch keineswegs einer tiefen Beseelung und Ausdruckskraft. Der hl. Bartholomäus trägt die abgeschundene Haut auf dem Arm und ist wie sein Gefährte auf der Gegenseite des Altars und wie der auferstandene Christus nur mit einem Mantelwurf bekleidet. In Ausdruck und Gebärde erinnert er an den hl. Luzius auf dem Disentiser Plazidusaltar. Ebenso steif und unnatürlich gespreizt wie Christus, Bartholomäus und besonders dessen Gefährte stehen die ähnlich entblösten

²¹⁷ Vor der Restauration von 1948 standen die Figuren auf Torbogen, kunstlosen Schreinerarbeiten, die an der Seite des Altars kaum Platz hatten und den Altar verunstalteten, indem sie mit ihm unorganisch verschachtelt waren.

²¹⁸ Vergl. II. Kap., F.

²¹⁹ Bei der Restauration von 1948 wurde es wieder richtig in die Nische eingesetzt, wo die alten Dübellöcher noch vorhanden waren.

Körper des hl. Sebastian auf dem Altar von Imfeld-Binn (Gw. 24), des hl. Johann Baptist auf dem Hochaltar von Acletta (Gw. 36) oder des auferstandenen Christus auf dem Tabernakel von Vrin (Gw. 64). Ihr Abstand zum zwanzig Jahre frühern hl. Sebastian auf dem Capetsch (Gw. 15) mit seinem weich und elegant auftretenden Körper ist beträchtlich. Und doch sind an beiden die allgemeinen Kriterien wie die Beziehungen zu genügend gesicherten Altären zu überzeugend, als dass man eine der beiden Gruppen aus dem Werke des Johann Ritz ausscheiden könnte. Unverkennbar sind auch die beiden Putten in Gestalt und Kleidung auf den Giebelansätzen als Geschwister der Ritzkinder auf dem Katharinenaltar im Ritzingerfeld gekennzeichnet. Der hl. Franz Xaver und der hl. Antonius erscheinen in ihrer Blockhaftigkeit und Steifheit als Werkstattarbeiten, und im hl. Nikolaus von Myra macht sich deutlich eine selbständige Hand durch einen ruhigeren und weichern Stil bemerkbar, der auch an den Seitenaltären von Sedrun wieder zu erkennen sein wird.

Die Teilrestauration des Altars von 1948 brachte einen angemessenen Tabernakel, entfernte die nicht originalen, störenden Tordurchgänge und verkleidete den Altartisch neu in barockisierender Weise. Damals Reinigung und Ausbesserung der Fassung an den Figuren, die aus Vergoldung, Silber und wohl ursprünglicher Temperabemalung besteht ²²⁰. — Fassung der Architektur nicht ursprünglich ²²¹.

44. *Oberwald, Pfarrkirche, Rosenkranzaltar*. Weihedatum 1717 auf der Kartusche ²²².

Er dürfte unmittelbar im Anschluss an den Hochaltar entstanden sein wie sein Pendant, der Josefsaltar, welcher ebenfalls 1716 von Franz Abegg gefasst wurde ²²³, so dass mit dem Jahr 1717 der späteste Termin gegeben ist.

Der zweigeschossige Aufbau besitzt im untern Stockwerk auf jeder Seite im Prinzip drei gewundene Säulen, die im Dreieck aufgestellt sind. Die vordere Säule ist aber durch eine Figur ersetzt, den hl. Dominikus, bzw. die hl. Katharina von Siena, deren Sockel von einem lorbeerbekränzten erwachsenen Engelskopf mit gekreuzten Flügeln

²²⁰ Pfarrchronik von Pfr. Valentin Bacher.

²²¹ Sie stammt aus dem Jahre 1923 wie jene des Rosenkranzaltars, wo die Jahrzahl auf der Kartusche steht.

²²² Da bei der Jahrzahl nichts weiteres vermerkt ist, betrachten wir sie auf Grund analoger Fälle als Weihe- bzw. Einsegnungsdatum. (Die Konsekration der Kirche fand erst am 22. August 1736 statt). Siehe Gw. 17, Anm. 61. Dazu vergl. Gw. 4.

²²³ An der Breitseite der Mensa steht die Inschrift: JOHANNES FRANZ AB EGG VON SCHWEYZ MAHLER MDCCXVI.

wie an den Disentiser Seitenaltären getragen wird (Gw. 32 u. 35), und über deren Häuptern das Kapitell, wie am Katharinenaltar im Ritzingerfeld (Gw. 38) von einem dreiteiligen Akanthusblatt unterfangen, frei herabhängt. Auf den Säulen ruht das horizontal verlaufende, unversehrte Gebälk. Die rundbogige Mittelnische, in welcher eine majestätische Rosenkranzkönigin steht, wird von fünfzehn runden, akanthusumrahmten Medaillons umsäumt, welche in Relief geschnitzt, die Rosenkranzgeheimnisse erzählen. Segmentgiebelansätze führen zum zweiten Stockwerk, das von den Aposteln Petrus und Paulus flankiert wird. Zwei belaubte Spiralsäulen sind in ihm auf jeder Seite nach hinten einwärts gestaffelt. Die rundbogig geschlossene Mittelnische birgt die plastische Gruppe der Taufe Christi und schneidet in das Gebälk ein, das wie unten horizontal durchgezogen ist. Auf dem Gesims ruhen zwei unbeholfene Putten senkrecht über den äussern Säulen. Ein ovaler, von Akanthus üppig umrankter Schrein bekrönt den Altar und enthält einen schreibenden hl. Karl Borromäus, der mit Talar, Rochett und rotem Schultermäntelchen bekleidet ist. Zierlaub und Puttenköpfe schmücken in üblicher Weise auch diesen Altar.

In den Figuren, die Rosenkranzkönigin ausgenommen, offenbart sich ein ausgesprochener Werkstattstil, der bei aller Abhängigkeit vom Meister sich durch eine Verarmung der Bewegung und des Ausdrucks deutlich von ihm distanziert. In den untern Seitenfiguren wird zum erstenmal jener Stil fassbar, der sich an den für des Meisters Sohn Jodok gesicherten Werken von 1733 in Wassen zeigt²²⁴. Wie dort begegnen wir auch hier einem Stildualismus zwischen untern und obern Seitenfiguren. So darf dieser Altar wohl zur Hauptsache als Jodoks Werk betrachtet werden, zumal er um diese Zeit bereits den Meistertitel führte. — Die Fassung der Architektur und der Figuren entspricht dem Zustand des Hochaltars.

45. Andermatt, Pfarrkirche, Hochaltar, 1716²²⁵.

Nach einer detaillierten Abrechnung vom 28. Juli 1716²²⁶ kostete die Errichtung des Altars 1273 Gulden 13 Batzen. Davon entfielen auf den Bildhauer und die Maler²²⁷, ohne das ansehnliche Trinkgeld

²²⁴ Exkurs 3.

²²⁵ Der laut Qv Nr. 1, B 7 (bezw. A 5) am 24. und 25. Januar 1698 errichtete und vom Zuger Bäcker Franz Stöckli gestiftete Hochaltar genügte den Ansprüchen der Andermatt bereits nicht mehr.

²²⁶ Qv Nr. 1, S. 11.

²²⁷ Von *bildhauer und Malern* wird noch ausdrücklich ein *Maler zuo Altdorf* unterschieden. Es dürfte sich neben den Fassmalern noch um den Maler von Altarblättern handeln. — Ein Altarblatt war bereits 1714 von Abt Plazidus Zurlauben von Muri gestiftet worden. Siehe Curti [9], S. 99, Anm. 9.

von insgesamt 100 Gulden, «lauth accordt»²²⁸ 675 Gulden. In der restlichen Summe waren u. a. 290 Gulden 39 ½ Batzen für Gold und Silber, 30 Gulden 26 ⅔ Batzen für Farben und 64 Gulden 28 Batzen für «Holz und Laden» eingerechnet.

Im heutigen Zustand stellt der Altar neben dem Hochaltar von Biel (Gw. 55) als einziger im Werk des Johann Ritz eine dreigeschossige Säulenarchitektur dar²²⁹. Das dritte Geschoss erscheint aber wie eine notdürftige Anstückung, die dem Altar die gewünschte Chorhöhe geben soll. Dadurch leiden die Proportionen des Altars selbst, welcher mit seinen zwei Geschossen und einem Giebelmedaillon an Stelle des dritten Geschosses geschlossener und harmonischer dastehen würde²³⁰.

In den drei Geschossen sind auf jeder Seite drei gewundene und belaubte Säulen wie beim Hochaltar von Oberwald (Gw. 43) einwärts nach hinten gestaffelt, wobei aber im Unterschied zu dort die Postamente zur Erzielung einer Scheinperspektive nach hinten emporgestuft und die Säulen entsprechend verkürzt werden. Zum erstenmal fehlt hier auch das übliche Gewände hinter den Säulen²³¹. Der freie Durchblick durch die Interkolumnen wird aber im ersten Geschoss durch Akanthusranken versperrt, welche im Jahre 1725 angebracht worden sind²³². Das rundbogig abgeschlossene Mittelfeld unterbricht hier in weiterm Unterschied zu Oberwald auch im zweiten Geschoss das Gebälk und wird entsprechend wie im ersten Geschoss von einer Segmentverdachung überspannt, während das dritte Geschoss einen trapezförmigen Bild- und Giebelabschluss besitzt. Alle drei Bildfelder enthalten Altarblätter aus der Deschwandenschule²³³, durch welche die ur-

²²⁸ Der Akkord ist verschollen.

²²⁹ Dreigeschossige Architekturen baute später Jodok Ritz am Hochaltar von Silenen und jenem von Wassen. Beim Hochaltar von Silenen ist die heutige Form bezüglich ihrer Ursprünglichkeit allerdings fraglich. Vergl. *Exkurs 3*.

²³⁰ Denkt man das dritte Geschoss weg und an dessen Stelle ein Giebelmedaillon wie an den Disentiser Seitenaltären, dann entsteht wie dort oder am Hochaltar von Pleif jenes schöne Giebeldreieck, von dem im II. Kap., F und Gw. 32 sowie 43 gesprochen wurde. Erst so besäße der Altar die wohltuenden Proportionen jener Altäre und ihre behäbige Breite. Da alle Gemälde und Figuren neuzeitlich sind, lassen sich aus ihnen keine Rückschlüsse auf die Ursprünglichkeit des dritten Geschosses ziehen. Merkwürdigerweise erschienen die beiden ursprünglichen Apostelfürsten bei der Renovation von 1904 gegenüber der Architektur zu klein, so dass sie durch grössere ersetzt wurden. So kann man gegen die Ursprünglichkeit des dritten Geschosses, welches beinahe ins Gewölbe hinein-stösst, berechnete Bedenken erheben.

²³¹ Diese Bauweise scheint für die Altäre des Anton Sigristen in Vals und Lumbrein vorbildlich gewesen zu sein. Siehe *Exkurs 4*.

²³² Qv Nr. 1, B 7 (bezw. A 5): *Anno 1725 hat man... zwüschet den Säulen des grossen Altars vergülte laubwerk gemacht.*

²³³ Vom Maler Eicher, 1876. Siehe Lauber und Wymann [35], S. 68.

sprünglichen verdrängt worden sind²³⁴. Die Übergänge von einem Geschoss zum andern werden wie in Oberwald durch Segmentgiebelansätze, die daraufsitzen Putten und die dahinterstehenden Figuren vermittelt. Seinen bekrönenden Abschluss findet der Altar in einer von Akanthusblättern umzüngelten Kartusche, welche von zwei Putten gehalten wird.

Auf beiden Seiten des Altars schliessen Tordurchgänge an, an welchen jonische Spiralsäulen einen nach oben ausbiegenden Architrav und ein unterbrochenes Kranzgesims tragen, welches wie beim Altar von einer Segmentverdachung überbrückt wird. Darauf erheben sich die beiden Patrone der Pfarrkirche Petrus und Paulus, begleitet von je zwei Putten, welche in kurzen Röckchen an den Rändern des Gesimses Platz genommen haben.

Die S-förmigen Akanthusranken an Säulenschäften, Zierfeldern und Altarflanken und die lockigen Puttenköpfe, welche hier an den vier vordern Säulenpostamenten des ersten Geschosses aus den akanthusblättrigen Kragen herausgucken, entsprechen der üblichen Dekorationsweise. Dabei haben sich in die auffallend flächigen Seitenranken des ersten Geschosses unscheinbare Putten eingehängt. Ein Puttenkopf breitet auch unter der Verdachung des zweiten Stockwerks seine Flügel aus, während im Scheitel des ersten auf einer akanthusverzierten Kartusche das Wappen von Ursern prangt.

Der gesamte ursprüngliche Figurenbestand musste, ausgenommen die Puttenköpfe am Altar und die Putten auf den Toren, am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zum Teil ganz kunstlosen Tirolerfiguren weichen²³⁵.

Von den entfernten Figuren erhielten sich die beiden Apostelfürsten *Petrus und Paulus* (Taf. 26), welche sich bis 1904 auf den Torbogen behauptet hatten²³⁶. Zusammen mit den Putten auf den Torgesimsen, welche in Tracht, Gestalt und Haltung ihre Geschwister auf dem Katharinenaltar im Ritzingerfeld (Gw. 38) in Erinnerung rufen, halten sie vor allem das Andenken an den Altarbauer Johann Ritz aufrecht. Bei aller Vergröberung ist die Verwandtschaft der beiden Apostelfürsten zu jenen von Sedrun (Gw. 26) und Pleif (Gw. 68)²³⁷

²³⁴ Vergl. Anm. 227.

²³⁵ Renovationen von 1876 und 1904. — Auf den seitlichen Torbogen stehen Petrus und Paulus, auf dem Gesims des ersten Geschosses die heiligen Felix und Regula, auf jenem des zweiten Geschosses der hl. Sigisbert und der hl. Franziskus.

²³⁶ Lauber und Wymann [35], Tafel 5, zeigen sie noch an Ort und Stelle. Siehe a. a. O. S. 89. — Hl. Petrus, Höhe 173 cm. Hl. Paulus, Höhe 180 cm. — Die beiden Figuren befinden sich im Estrich des Pfarrhauses von Andermatt.

²³⁷ Siehe II. Kap., E, 2.

unverkennbar. So steht der hl. Paulus in Haltung und Kopfgestaltung jenem von Sedrun nahe, in der Behandlung der Tunika und ihrem Verhältnis zu den Beinen jenem von Pleif. Zugleich mit beiden ist er verwandt durch die Bildung der Hände und Füße und die Art, wie er den linken (!), schwertragenden Arm aus den charakteristischen Gewandbäuschen und Ärmeln herausstreckt oder die Füße breit hinpflanzte und auseinanderspreizt. Auch ihm eignet die typische Flächigkeit des Körpers, welche, von der Seite betrachtet, die vorgetäuschte Plastizität und Standfestigkeit nicht mehr glaubhaft werden lässt. Während der hl. Paulus sein Buch genau wie der hl. Petrus von Pleif an sich drückt, so anderseits der hl. Petrus genau wie der hl. Paulus von Pleif. Die Entsprechung geht bis in die Spreizung der Finger.

Neufassung des Altars im Jahre 1876 und 1904²³⁸. Die originale Blaulasur der Säulenschäfte ist unter dieser Fassung erhalten²³⁹. Die beiden Apostel besitzen die ursprüngliche Fassung. — Der Tabernakel ist nicht ursprünglich.

46. Disentis, Kloster, hl. Petrus²⁴⁰, Höhe 161 cm.

Die Verwandtschaft mit dem hl. Petrus in Andermatt (Gw. 45) ist in der Körper- und Faltenbildung und in der ganzen Haltung so eng, dass man die gemeinsame Herkunft aus einer Werkstatt kaum in Abrede stellen kann. Dagegen erscheint die Disentiser Figur breiter, ja beinahe unförmig in den beidseitig weit ausladenden Hüften. In den untern Partien wirkt sie geradezu blockhaft, und im Ganzen fehlt ihr die Schönlinigkeit. So erweist sie sich als ausgesprochene Werkstattarbeit von geringer Qualität.

Sie dürfte nach den Seitenaltären der Martinskirche (Gw. 32 u. 35) für die 1745 abgebrochene Peterskirche²⁴¹ hergestellt worden sein. Wie der Hochaltar der Martinskirche wurde auch sie nicht sogleich gefasst²⁴² und blieb ungefasst bis heute. Dass sie für eine Fassung vorgesehen war, zeigt der vollständige Überzug mit Kreidegrund und die Vorbemalung der Augenpupillen direkt auf das Holz, womit der Bildhauer selbst vermutlich den ihm vorschwebenden Gesichtsausdruck festhalten wollte²⁴³.

²³⁸ Lauber und Wymann [35], S. 88 f.

²³⁹ Sie wurde erst 1904 zugedeckt (Mitt. von P. Notker Curti, der sie noch persönlich gesehen hatte).

²⁴⁰ Vergl. Curti und Müller [10], S. 112 f. — Heute steht die Figur in einer Nische der Rosenkranzstiege.

²⁴¹ Curti und Müller [10], S. 111.

²⁴² Siehe *Exkurs 1*, Anm. 43.

²⁴³ Siehe *Exkurs 1*, Anm. 2.

X
47. Täsch, Pfarrkirche, Seitenaltar auf der Epistelseite, jetzt Herz-Jesualtar²⁴⁴.

Die zweigeschossige Säulenarchitektur besitzt im untern Geschoss der Idee nach auf jeder Seite drei Säulen, welche in dreieckigem Grundriss aufgestellt sind wie bei den grossen Ritzaltären von Naters, Sedrun, Vrin, Disentis usw. Von den drei Säulen ist auf jeder Seite aber nur eine, die innerste, wirklich vorhanden, welche ausnahmsweise auch einen geraden Schaft besitzt²⁴⁵ und dazu belaubt ist. An Stelle der mittleren befindet sich je eine Figur, der hl. Mauritius²⁴⁶ bzw. der hl. Sigismund, mit « freischwebendem » Kapitell darüber, welches auf einer Akanthusvolute sich abstützt. An Stelle der äussern Säule steht der hl. Josef bzw. der hl. Joachim, über dessen Haupt die blossе Deckplatte eines Kapitells von einem Akanthusblatt getragen wird. Auf diesen schwachen Stützen lastet das massige, horizontal durchgezogene, unversehrte Gebälk, welches dazu noch durch die vertikal über den vordern untern Figuren stehenden heiligen Johannes Evangelist und Petrus und zwei halbfigürliche Putten mit Siegeskronen beschwert wird. Die schmale, rechteckige Mittelnische birgt ein Altarblatt und davor eine moderne Herz-Jesustatue. Die ganze Architektur ruht auf einer Sockelzone, an welcher zwischen S-förmigen Akanthuszierden lorbeerbekränzte Engelsköpfe wie in Disentis (Gw. 32 u. 35) und Vrin (Gw. 33) angebracht sind, welche aber im Gegensatz zu Disentis nicht tragen.

Im zweiten Geschoss sind zwei gewundene Säulen auf jeder Seite einwärts nach hinten gestaffelt und tragen wiederum ein horizontales Gebälk, welches unversehrt über das rechteckige Mittelfeld und sein Gemälde hinwegstreicht. Der davor gestellte hl. Antonius von Padua verrät eine von den übrigen Figuren verschiedene barocke Werkstatt-heimat. Ein mit Akanthusranken bekrönter Segmentgiebel beschliesst das zweite Geschoss in der Breite des Mittelfeldes, während über den äussern Säulen Putten auf Akanthusvoluten den Giebel flankieren.

In den unsymmetrischen Gesichtern, den geknickten Füßen, den dütenförmigen Gewandumschlägen, in Haltung und Stimmung geben die Figuren die Werkstatt des Johann Ritz eindeutig zu erkennen. Dabei erinnert der hl. Mauritius in seiner ganzen Erscheinung an die heiligen Leontius und Luzius am Disentiser Plazidusaltar (Gw. 32)

²⁴⁴ Seit der Renovation im Frühjahr 1939. — An Stelle der Herz-Jesustatue stand vorher ein hl. Bischof Theodul, wie die Photos zeigen. Mitt. von Pfr. Josef Zurbriggen.

²⁴⁵ Vergl. Gw. 6 : Der Altar von Wichel bekam gerade Säulen ohne Laub.

²⁴⁶ Er ist wie die Märtyrer Leontius und Luzius in Disentis (Gw. 32) als Ritter in bühnenrömischer Tracht dargestellt. In der erhobenen Hand lässt sich die Fahne ergänzt denken. Im Wallis wird er oft zusammen mit dem hl. Sigismund dargestellt.

und der hl. Joachim an jenen von Vrin (Gw. 33) und Acletta (Gw. 36). Der temperamentvoll und zugleich hart und kantig gebrochene Faltenwurf am Mantel des hl. Mauritius lässt sich mit jenem der hl. Katharina im Ritzingerfeld (Gw. 38) vergleichen²⁴⁷. In die zeitliche Umgebung der genannten Werke dürfte auch dieser Altar gehören. Auf keinen Fall kann er der Frühzeit angehören, noch mit Jodok Ritz und seinem Aufenthalt von 1747 im nahen Zermatt zusammengebracht werden, da dessen spätere Altäre im Kt. Uri sich von diesem zu deutlich abheben²⁴⁸. Indessen offenbart sich auch in den Figuren dieses Altars der etwas verwaschene und schablonenhafte Stil mittelmässiger Werkstatarbeit. — Restaurierung und Neufassung im Frühling 1939²⁴⁹.

48. Täsch, Pfarrkirche, Evangelienseite, Rosenkranzaltar.

In der Grösse und der Zweigeschossigkeit gleicht der Altar seinem Pendant, dem Herz-Jesualtar (Gw. 47). Auch in der Anlage des obern Geschosses besteht fast völlige Übereinstimmung²⁵⁰. Dagegen unterscheidet sich das Untergeschoss von jenem des Pendant. In seinem heutigen Zustand, der dem ursprünglichen wieder entspricht²⁵¹, besteht es, dem obern analog, aus zwei einwärts nach hinten gestaffelten Säulen auf jeder Seite, wobei die beiden äussern nur ideell existieren. An Stelle der Schäfte stehen in gewohnter Weise Figuren, die hl. Agatha und eine weibliche Heilige ohne Kennzeichen, und darüber tragen lockige Kinderköpfe mit gekreuzten Flügeln das stehengebliebene Kapitell und das darauf ruhende Gebälk. Dieses verläuft zwar horizontal, wird aber vom rundbogigen Abschluss des Mittelfeldes wie in Disentis angeschnitten. In diesem umfängt ein flacher Rahmen aus Akanthusranken ein Rosenkranzbild. Sinngemäss umranken ausnahmsweise Rosengewinde die gedrehten Säulenschäfte²⁵². Seitenranken fehlen am ganzen Altar wie auch am Pendant. Dafür wachsen an den

²⁴⁷ Siehe II. Kap., E, 3.

²⁴⁸ Exkurs 3, Anm. 41.

²⁴⁹ Siehe Anm. 244.

²⁵⁰ Nur wurde hier ein Giebel in geschweifter Form ergänzt, während der andere Altar einen Segmentgiebel besitzt.

²⁵¹ Der Zustand, wie ihn Photographien aus der Zeit vor der Restauration von 1939 zeigen, geht offensichtlich auf eine frühere Umgestaltung zurück. Damals hatte man die «freischwebenden» Kapitelle samt den darunter stehenden Figuren einwärts plziert. Dadurch kamen die Figuren auf dem Gesims über die äussern ganzen Säulen zu stehen und über die Leuchterengel an deren Postamenten. Diese Anordnung widersprach aber derjenigen aller übrigen Ritzaltäre, wo freischwebendes Kapitell, die darunter und darüber stehenden Figuren samt den Engelsköpfen der Postamente in einer Vertikalen übereinander stehen. Für diese typisch barocke Anlage, in welcher der Gegensatz zwischen grosser Last und visuell schwacher Stütze bewusst erstrebt wird, hatte der spätere «Restaurator» offenbar kein Verständnis.

²⁵² Rosengewinde im Hinblick auf den Rosenkranzaltar. Zum Ornament vergl. II. Kap. G.

Figurenpostamenten des ersten Geschosses halbfigürliche Kinderengel als Leuchterträger wie Blumen in anmutiger Verschraubung aus Akanthuskelchen heraus. Geflügelte Puttenköpfe zieren auch den Friesabschnitt über dem « freischwebenden » Kapitell. Vertikal darüber erheben sich auf dem Gesimse weibliche Heilige, die hl. Margaretha und die hl. Magdalena²⁵³. Charakteristische Putten bewohnen auch den Giebel des zweiten Geschosses, das ebenfalls ein Gemälde enthält.

Neben den Putten und Puttenköpfen zeigt sich der Stil des Johannes Ritz recht deutlich, wenn man etwa die Profilansicht der hl. Agatha neben jene ihrer gleichnamigen Schwester in der Disentiser Agathakirche hält (Gw. 31), wobei sich die typische Physiognomie mit der tiefgezogenen, etwas einwärtsbiegenden Nase, dieselben welligen Säume am Mantel und vor allem die unstatische Haltung und flache Körperlichkeit bemerkbar machen.

Manche Übereinstimmungen in Architektur, Haltung der Figuren und Faltenstil mit dem Pendentaltar lassen vermuten, dass er gleichzeitig mit jenem entstanden ist. — Restauration und völlige Neufassung im Frühjahr 1939²⁵⁴.

49. Täsch, Pfarrkirche, Seitenschiff, Kruzifixus (Taf. 27), Höhe des Korpus 196 cm.

Neben den Eigenschaften, welche beim Kanzelkreuz von Vrin besprochen worden sind (Gw. 34), besitzt es in Übereinstimmung mit dem Kreuz von Wichel (Gw. 6) und Sedrun (Gw. 26) die Eigentümlichkeit, dass der linke Fuss über den rechten geheftet ist. Wie die an manchen Figuren beobachtete Linkshändigkeit²⁵⁵ mag auch dies von graphischen Vorlagen herrühren, welche ein originales Gemälde seitenverkehrt wiedergaben. Bei aller Verwandtschaft zum Vriner Kruzifixus ist derjenige von Täsch noch flächiger und ruhiger gehalten und von einer gotisierenden Überschlankheit. Die langen, flachen Füße mit den feingliedrigen Zehen gleichen jenen des hl. Sebastian auf dem Capetsch und der Sedruner Apostel buchstäblich. Aus allen Wunden quellen hier dicke Bluttrauben heraus und aus dem Haupt schießt ein dreistrahler Nimbus. Der Mund hat sich wie am Vriner Kruzifixus leicht geöffnet.

Abgesehen vom Nimbus und der Bluttraube an der Seitenwunde²⁵⁶ eignen alle diese ikonographischen und stilistischen Merkmale des

²⁵³ Magdalena mit dem im Barock für sie üblichen Attribut des Totenkopfes anstatt des Salbgefässes. Siehe Braun [3], Spalte 497 f.

²⁵⁴ Mitt. von Pfr. Josef Zurbriggen.

²⁵⁵ Vergl. II. Kap., C, Anm. 47.

²⁵⁶ Die Bluttraube ist am Unterbächner Kreuz wohl herausgebrochen, denn an den Handwunden ist sie auch vorhanden.

Täsker Kruzifixes, die er teilweise mit dem Vriner gemeinsam besitzt, auch dem grossen Kreuz am Chorbogen der Unterbächner Pfarrkirche²⁵⁷. Ganz gleich sind, ausgenommen die Dornenkrone, vor allem der Kopf und die Füsse gebildet. Sollte das Unterbächner Kreuz, welches an verkrampftem Schmerzensausdruck die erwähnten Kreuze bei weitem übertrifft, nicht von Johann Ritz geschnitzt worden sein, dann diene es ihm zumindest als Vorbild²⁵⁸. — Neu gefasst.

50. Grächen, Pfarrkirche, Rosenkranzaltar.

Es handelt sich um eine zweigeschossige Architektur. Der Idee nach sind in jedem Geschoss beidseitig zwei Säulen nach aussen zurückgestuft. In Wirklichkeit fehlen aber alle Säulen.

Im ersten Geschoss traten an Stelle der innern Säulen eine hl. Barbara und eine weibliche Heilige ohne Attribut, über deren Häuptern das Gebälk mittels eines blossen Abakus auf eine Akanthusvolute abgestützt wird. In Haltung und Gewandfalten offenbaren die beiden Jungfrauen eine nahe Verwandtschaft zu jenen auf dem Rosenkranzaltar von Täsch (Gw. 48). An ihren Postamenten spielt ein ganzfigurer Putto in einer Akanthusspirale an Stelle der üblichen Puttenköpfe. Die äussern Säulen werden durch Karyatidenengel vertreten, welche auf einer Akanthusvolute stehen und mit Kopf und Arm ein Kapitell tragen. In Haltung und Gestalt erinnern sie unmittelbar an ihre Geschwister am Hochaltar von Vrin (Gw. 33), wo sie aber nicht auf Akanthusblättern, sondern auf Säulenstümpfen stehen. Das Motiv als solches, aber in völlig verschiedenem Stilcharakter ausgeführt, findet sich auch am Hochaltar und Petrusaltar dieser selben Pfarrkirche von Grächen, wobei mangels fester Daten nichts über die eventuelle Abhängigkeit des einen vom andern gesagt werden kann. Das Gebälk des ersten Geschosses verläuft horizontal, weicht aber vor der rundbogigen Nische mit seinem Architrav leicht nach oben aus. Das Gemälde in der Flachnische ist modern. Als ausgesprochene Fremdkörper benehmen sich die beiden Heiligen auf dem Gebälk, eine Jungfrau und ein Franziskaner, welche weder stilistisch noch nach ihren Proportionen hierher gehören. Auch die beiden Putten am Rande haben hier kein Heimatrecht. Die Flanken des Geschosses werden von S-kurvigen, schmalen Akanthusranken gesäumt.

Im obern Geschoss wurden die innern Säulen durch eine Akanthusvolute ersetzt, welche mittels eines Abakus das Gebälk unterfängt.

²⁵⁷ Siehe IV. Kap., A, Nr. 1.

²⁵⁸ Johann Ritz arbeitete von ca. 1694-1697 in der Pfarrei Unterbäch. Siehe I. Kap. — Gw. 11-16, 19 und 20. — Zur Urheberchaft des Unterbächnerkreuzes siehe IV. Kap., A, Nr. 1.

Die darunter stehenden Putten fügen sich ebenfalls nicht in den Stil der untern Figuren. In Vertretung der äussern Säulen trägt ein Engelskopf ebenfalls mittels eines Abakus das Gebälk und ruht seinerseits auf einer Akanthusvolute. So wird die architektonische Entwertung sehr weit getrieben und erinnert an den Herz-Jesualtar von Täsch, wo die Akanthusvoluten auf ähnliche Weise als Stützen verwendet wurden. Das Gebälk wird intakt und horizontal über dem rundbogigen Mittelfeld mit einem modernen Gemälde durchgezogen. Zwischen dem durchbrochenen Dreieckgiebel, welcher mit zwei Putten besetzt ist, führt ein erwachsener Schutzengel einen Knaben. Seine Haartracht gleicht jener der Täscher Putten auffallend. — Die Beziehungen zu Täsch rechtfertigen die Einordnung des Altars an dieser Stelle. — Fassung erneuert.

51. Bellwald, Pfarrhaus, Kruzifix. Höhe des Korpus 195 cm.

Bei gleicher Grösse stimmt er mit jenem von Täsch (Gw. 49) ikonographisch und formal ziemlich genau überein. Nur der Nimbus fehlt. Neben dem Unterbächner ist er von allen bisher genannten der durchgeistigste und qualitativste, indem der Körper noch schlanker als in Täsch und seine Oberfläche lebendiger durchmodelliert ist.

Ursprüngliche Fassung, aber nur noch Reste davon vorhanden: Gold am Lendentuch, rote Blutflecken und Bluttrauben. Auch Kreidgrund beschädigt. Ohne Kreuzesstamm.

X 52. Zermatt, Pfarrkirche, Altar auf der Epistelseite (jetzt Herz-Jesualtar).

In der Zahl und Anordnung der Säulen stimmt er mit dem Rosenkranzaltar von Täsch (Gw. 48) überein. Nur hängen hier die Kapitelle über den seitlichen Figuren des untern Stockwerks, Johannes Evangelist und Matthäus, ungestützt vom Gebälk herab, und sie werden nach unten nur mit einer Akanthusrosette abgeschlossen. Auch verläuft das Gebälk in beiden Geschossen horizontal und von der Mittelnische unversehrt. Im untern Geschoss umfängt diese in einem modernen, flachbogig abgeschlossenen Rahmen eine neue Herz-Jesustatue, über welcher eine grosse, wohl nicht ursprüngliche Krone am Architrav befestigt ist. Im obern Geschoss birgt die quadratische Nische die Gruppe der Hl. Familie. Die Figuren auf dem Gesimse des ersten Geschosses, der hl. Jakobus der Pilger und der hl. Antonius von Padua, stehen in der üblichen vertikalen Achse über den freischwebenden Kapitellen, den dazugehörigen Figuren und den Engelsköpfen der betreffenden Postamente. Es sind Köpfe erwachsener Engel zwischen gekreuzten Flügeln, aber unbelastet und unbekrönt, und sie gleichen im Gesichts-

ausdruck am ehesten jenen von Vrin (Gw. 33) ²⁵⁹. Die typischen Putten sitzen in hochgeschürzten Röckchen wiederum auf dem Gesims des zweiten Geschosses neben dem flachen, schildförmigen Giebelmedaillon, welches von Akanthusranken umwachsen, das gemalte Symbol der Heiligsten Dreifaltigkeit enthält. Auch hier wächst der Akanthus die gewundenen Säulen empor und füllt als S-kurvige Spiralen die Zierfelder. Dabei gleicht das Säulenlaub am untern Geschoss in seiner unruhig züngelnden und flächigen Gestalt jenem am Vriner Obergeschoss auffallend.

Was über die Datierung des Täscher Herz-Jesualtars gesagt wurde (Gw. 47), hat auch hier seine Geltung. Auch diese Figuren zeigen den bewegten, harten, hier beinahe spröden Stil, welcher den frühen Werken noch unbekannt ist. Die zu den Werken des dritten Jahrzehnts der Schaffenszeit aufgezeigten Beziehungen erlauben, diesen Altar jenen anzureihen. Auch der Knabe, der wie ein Atlant in origineller Art dem hl. Matthäus das Buch zum Schreiben emporhält, gehört in Gewand und Aussehen der Altersklasse jener Giebelengel an, die auf dem Katharinenaltar im Ritzingerfeld wohnen (Gw. 38). Solche Kinder, Putten und erwachsene Engelsköpfe, wie sie der Zermatter Altar aufweist, kennt Jodok Ritz in seinen spätern Werken auf jeden Fall nicht. Mit ihm und seinem Tod in Zermatt im Jahre 1747 kann dieser Altar nicht in Verbindung gebracht werden. Abgesehen vom Figurenstil würde in jener Zeit auch der verhältnismässig streng tektonische Stil der Architektur befremden, welcher noch keine einzige Übereckstellung von Gebälk und Kapitell aufzeigt. Indessen erwecken besonders die obern Figuren einen recht werkstattmässigen, trockenen Eindruck.

Fassung der Architektur ursprünglich (?) : Blaulasierte Säulenschäfte und ziegelrot marmorierte Architekturwände ²⁶⁰.

53. Törbel, Pfarrkirche, Epistelseite, Antoniusaltar.

In jedem Stockwerk der zweigeschossigen Säulenarchitektur steht auf der üblichen Sockelzone vor einem Gewände beidseitig ein belaubtes Paar gewundener Säulen in gleicher Ebene und wird durch das vorkröpfende Gebälk darüber wie durch einen Kämpfer gekuppelt. Das Gebälk läuft in beiden Geschossen intakt und streng horizontal über dem rechteckigen Mittelfeld hin. Im Untergeschoss birgt dieses in einer trapezförmig geschlossenen Nische den hl. aegyptischen Antonius, eine etwas matte, aber ziemlich getreue Kopie desjenigen auf dem Seba-

²⁵⁹ Vergl. Gw. 32 und 35 (Disentis), Gw. 44 (Oberwald, Rosenkranzaltar), Gw. 47 (Täsch, Herz-Jesualtar).

²⁶⁰ Vergl. *Exkurs 1, C.*

stiansaltar von Naters (Gw. 17), während in der rechteckigen Nische des Obergeschosses der hl. Antonius von Padua in einer frontalen Ruhe und mit einer Armut an Gewandfalten sich befindet, welche für Johann Ritz wenig charakteristisch erscheint. Vor den Säulenpaaren des ersten Stockwerks stehen die Apostel Petrus und Paulus auf einem vorkröpfenden Standgesims, welches von Köpfen erwachsener Engel mit gekreuzten Flügeln getragen wird wie an den Seitenaltären von Disentis (Gw. 32 u. 35)²⁶¹. Mit ihren unbekränzten Locken gleichen die Engel vor allem ihren Geschwistern von Zermatt (Gw. 52). Der hl. Petrus ahmt in seiner Haltung jenen von Andermatt nach (Gw. 45). In den Friesabschnitten über den Aposteln und auf den Postamenten des zweiten Geschosses breiten pausbackige Puttenköpfe ähnlich wie am Sebastiansaltar von Naters ihre Flügel aus. Der hl. Joachim und die hl. Anna selbdritt, welche auf dem Gesims des ersten Stockwerks die Vertikale von Säulen und Figuren nach oben verlängern, schliessen sich formal und ikonographisch an jene von Vrin (Gw. 33) und Acletta an (Gw. 36). Nur mittelbar geht Anna selbdritt auf deren Vorbild auf dem Antoniusaltar in Schmidigenhäusern zurück (Gw. 8). Auf dem durchbrochenen Segmentgiebel des zweiten Geschosses endlich sitzen Putten, welche denjenigen von Täsch (Gw. 47 u. 48) aufs stärkste gleichen. Dazwischen krönt eine Ziervase das Gesims. Als Dekor des Altars dient ein scharfschnittiger und magerer Akanthus, welcher in der Seitenranke des ersten Stockwerks an jenen des Katharinenaltars im Ritzingerfeld (Gw. 38) erinnert²⁶².

Die Datierung des Altars bietet Schwierigkeiten. Die frontale Anordnung zweier Säulenpaare, wie im Obergeschoss des Sebastiansaltars von 1696 in Naters und die damit verbundene Flächigkeit der Gesamtarchitektur, das Fehlen freischwebender Kapitelle und die massive Betonung der Vertikalen und Horizontalen verleihen dem Altar eine rückwärtsweisende Strenge und Tektonik. In die Zeit jenes Altars passte auch der weiche Faltenstil mit den breitgerundeten Flächen, wie er in Naters an den Figuren der beiden heiligen Antonius und der Mariae Krönung auftritt und an den fast gleichzeitigen des Unterbächner Hochaltars, wenn er auch hier in Törbel nicht die Belebung durch unzählige Faltenäderchen besitzt und eher verwaschen genannt werden kann. Auch fehlen die für jene Zeit charakteristischen dütenförmig eingerollten Säume vollständig. Zeitlich liesse sich nach der Errichtung des Hochaltars von 1697 im ziemlich nahe gelegenen Unterbäch (Gw. 19) ein Aufenthalt des Meisters in Törbel zwanglos annehmen.

²⁶¹ Vergl. Anm. 259 u. Gw. 33.

²⁶² Vergl. II. Kap., G.

Gegen diese frühe Datierung sprechen aber die fortschrittlichen Elemente des Altars, wie die erwachsenen Engelsköpfe, die Giebelputten, Joachim und Anna selbdritt und die Struktur des Akanthusornamentes, was alles in den Frühwerken in dieser Art fehlt und erst im dritten Jahrzehnt der Schaffensperiode auftaucht, wie die aufgewiesenen Parallelen zu zeigen vermögen. Dazu kommt der Umstand, dass die gleichzeitigen Figuren der hl. Katharina und der hl. Barbara auf dem Pendantaltar (Gw. 54) ihre Verwandtschaft mit den heiligen Jungfrauen auf dem Täscher Rosenkranzaltar vor allem im Gewandstil nicht verleugnen. So schliessen wir auf eine späte Werkstattarbeit des Johann Ritz. Dabei offenbart sich aber sein Stilcharakter in den zum Teil elegant verschraubten und leicht beschwingten Gestalten so überzeugend, dass der Altar anderseits unmöglich mit der Spätzeit des Jodok Ritz und mit dem Aufenthalt seines Schwagers Kaspar Leser und seines Sohnes Franz Anton Ritz zusammengebracht werden kann, welche beide als Maler im Jahre 1745 in Törbel einen Auftrag ausführen²⁶³. — Völlig erneuerte Fassung.

54. Törbel, Pfarrkirche, evangelienseitiger Altar²⁶⁴, Obergeschoss, hl. Katharina und hl. Barbara.

Das auf dem völlig fremden Untergeschoss²⁶⁵ ruhende obere ist in Aufbau, Giebelputten, Engelsköpfen und Ornamenten völlig identisch mit jenem des Antoniusaltars. Daraus ergibt sich ihre Gleichzeitigkeit. Der hl. Josef in der Mittelnische zeigt eine ungewohnte frontale Haltung, während die das Geschoss flankierenden hl. Jungfrauen, Katharina und Barbara, den Ritzstil unverkennbar verkörpern. — Ebenfalls neu gefasst.

55. Biel (Goms), Pfarrkirche, Hochaltar.

Bei diesem Altar stehen drei fast völlig gleichförmige, nur durch die Proportionen verschiedene Säulengeschosse aufeinander. Nach dem dreiachsigen Schema der frühen Altäre²⁶⁶ scheiden in jedem Geschoss vier gewundene Säulen drei Figurennischen aus. Aber im Unterschied zu jenen sind die Postamente und die Kapitelle der Säulen samt den

²⁶³ Siehe I. Kap., Anm. 78.

²⁶⁴ Jetzt Herz-Jesualtar.

²⁶⁵ Über die Herkunft dieses heterogenen Teiles konnten wir nichts ermitteln. Wahrscheinlich stammte er von einem ältern Altar und wurde von der Ritzwerkstätte beim Bau des neuen Altars verwendet. Mit den langgezogenen Spiralsäulen und dem um sie emporkletternden dünnen und enganliegenden Weinranken weist diese Architektur ins 17. Jahrhundert und lässt sich etwa mit dem ins Jahr 1694 datierten südlichen Seitenaltar in der Pfarrkirche von Pleif vergleichen. Siehe Poeschel [40], S. 253 und Abb. 304, S. 254.

²⁶⁶ II. Kap., F.

darüber verkröpften Gebälkabschnitten übereck gestellt. Über den Mittelnischen biegt das Gebälk leicht empor, während es über den seitlichen Nischen horizontal verläuft, in den beiden obern Stockwerken indessen durch den halbrunden, eingezogenen Nischenabschluss angeschnitten wird. Dieser im Wallis und in Graubünden einmalig dastehende Aufbau war durch das Figurenprogramm mitbedingt. Er musste die zwölf Apostel und die himmelfahrende Maria aufnehmen. Dabei kamen Maria und acht Apostel in die Nischen zu stehen, welche ohne die jetzigen Rückwände freien Durchblick boten ²⁶⁷, während je zwei Apostel einen Platz seitlich des ersten und zweiten Geschosses auf Konsolen bzw. auf dem Gesimse angewiesen bekamen, so dass sich analog zum Antoniusaltar in Schmidigenhäusern (Gw. 8) eine Reihung von fünf Figuren ergab. Die untern Flankenfiguren standen ursprünglich anstatt auf Konsolen auf den 1901-1902 entfernten Torbögen ²⁶⁸. Die Masse der Figuren verringern sich in Anpassung an die Architektur nicht nur von unten nach oben, sondern auch von der Mitte nach aussen. So dominiert der hl. Johannes Evangelist gemäss seiner Bedeutung als Kirchenpatron von Biel als grösste Figur in der Mittelnische des ersten Geschosses, umgeben von Petrus und Paulus, ferner Bartholomäus und Andreas. In der nächsten Mittelnische schwebt Maria zwischen Simon und Thomas (?), Matthäus und Philippus empor. Zuerst aber steht zwischen Jakobus d. J. (?) und Judas Thaddäus (?) Jakobus der Ältere. Ein Medaillon, in welchem ein à jour geschnitzter Akanthuskranz die freiplastische Halbfigur Gottvaters umfängt, bekrönte bis 1880 den Giebel ²⁶⁹ und wurde bei der damaligen Hebung des Altars durch eine akanthusgerahmte Kartusche ersetzt.

Zum ursprünglichen Bestand gehören sämtliche Figuren ausser den wertlosen Flankenfiguren des zweiten Geschosses, Matthäus und Philippus ²⁷⁰. Zwanglos reihen sie sich in das Werk des Johann Ritz

²⁶⁷ Qv Nr. 2, Briefe des Altarbauers Otto Holenstein, Wil, an Pfr. Josef Lauber, 8. August 1901: «Die Figuren würden sämtlich in Nischen mit dessinirten Rückwänden gestellt»; 15. Februar 1902: «... wird aber ganz anders wirken seitdem der Altar Rückwände besitzt». Es handelt sich ausdrücklich um den Hochaltar, der vom August 1901 bis Mai 1902 «restauriert» wurde.

²⁶⁸ Qv Nr. 2, Brief von Otto Holenstein, Altarbauer, an Pfr. Josef Lauber: 8. August 1901: «Die Türen fallen unten weg, dafür werden neue Pfeiler angeschoben».

²⁶⁹ Das Stück zielt jetzt den Orgelprospekt. Siehe Lauber und Wymann [35], S. 72.

²⁷⁰ Irgend ein Restaurator (Holenstein? — Er wollte laut Korrespondenz schon einen neuen hl. Johannes herstellen) versuchte in den beiden Figuren den barocken Stil der übrigen Figuren nachzuahmen. In den Gesichtern wirken sie modern, in der Haltung und den Kleiderfalten missraten, der hl. Philippus zudem sehr schlecht proportioniert und ganz frontal. Matthäus hier mit Beil und Buch anstatt mit Beutel oder Evangelistensymbol. Matthias, der auch mit einem Beil dargestellt wird, dürfte es nicht sein, denn während der hl. Matthäus im zwölfköpfigen Apostelkollegium nicht fehlen darf, kann der hl. Matthias fehlen, da der hl. Paulus an seiner Statt meistens die Zwölfzahl erfüllt. Cf. Braun [3], Spalte 526-528.

jedoch nicht ein. Am deutlichsten bekundet sich die Hand des Meisters in der Titelfigur, dem hl. Johannes mit dem unsymmetrischen Gesicht, dem charakteristischen Schnitt der Tunika und ihren Falten, dem kreisenden Mantel mit den divergierenden, eingerollten Säumen und den lanzettförmigen Faltengruben. In seiner zügigen, drängenden Bewegung entspricht dieser Gewandstil nicht dem müden Gefälle der Frühzeit, sondern dem stürmischen Schwung der hl. Katharina von 1713 im Ritzingerfeld (Gw. 38)²⁷¹. Nur in seiner Haltung ahmt der hl. Johannes den Jesusknaben aus der Hl. Familie im Ritzingerfeld (Gw. 4) nach²⁷².

Schwerer fällt es bereits, die hl. Petrus und Paulus, welche an Qualität hinter Johannes nicht zurückstehen, neben die übrigen Petrus- und Paulusgestalten des Johann Ritz zu stellen. Am nächsten kommt der hl. Petrus noch jenem von Andermatt (Gw. 45), welcher aber in Haltung und Gewand lockerer dasteht, während hier eine unge wohnte Tektonik herrscht, die durch den streng horizontal geführten, massigen Mantel, den dazu parallel gehaltenen linken Unterarm und die Schultern, den starr auf die Seite gedrehten Kopf und die ungebrochene Vertikale des steifen Körpers auffällig betont wird. Dagegen sprechen die Schrittmotive, die Modellierung der Hände und Füße an beiden Apostelfürsten vertraut an.

Der hl. Bartholomäus gemahnt in der Bekleidung des nackten Körpers durch einen blossen Mantelumwurf und in seiner Haltung an jenen von Oberwald (Gw. 43). Dabei wirken aber seine Falten verunglückt und ungekonnt. Dieser peinliche Eindruck vermehrt sich beim hl. Andreas und den obern Figuren. Die künstlerische Beschränktheit sticht vor allem in die Augen, wenn man diese schwerfällige Assunta, deren kreisender Mantel gleichsam im Fluge erstarrt ist, mit der leicht-entschwebenden von Sedrun (Gw. 26) vergleicht²⁷³. Selbst mit der erdenschwereren Assunta von Blitzingen vermag sie sich bei weitem nicht zu messen. Diese befremdenden Misstöne erklären sich wohl dadurch, dass die Ausführung zum grossen Teil Werkstattgehilfen überlassen blieb. Den Altar von der Werkstatt des Johann Ritz und seinem bestimmenden Einfluss zu trennen, erlauben die Stilkriterien nicht.

Ausgeschlossen erscheint die Datierung in die Frühzeit. Das von Lauber-Wymann angeführte Datum 1696²⁷⁴, das sich auf eine nicht

²⁷¹ Siehe II. Kap., E, 3.

²⁷² II. Kap., E, 1. Vergl. II. Kap., E, 5 : Die Stellung der Mittelfiguren.

²⁷³ II. Kap., E, 2.

²⁷⁴ Lauber und Wymann [35], S. 71.

kontrollierbare Stiftungsnotiz stützt²⁷⁵, muss nicht notwendig auf diesen Hochaltar bezogen werden, wie ein Parallelfall von Andermatt zeigt²⁷⁶. Dagegen spricht für eine Datierung ins zweite oder dritte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts der Faltenstil des hl. Johannes, die Verwandtschaft des hl. Bartholomäus zu jenem von 1715-16 in Oberwald, nicht zuletzt die völlig gleiche Gestalt des Akanthus der Säulenschäfte, der Seitenranken im ersten Geschoss und die ähnlich um die Mittel-nische gereihten Akanthusblätter wie am genannten Altar. Dieser schnittige und zartblättrige Akanthus, welcher für den Katharinenaltar im Ritzingerfeld so charakteristisch ist, gehört nicht der Frühzeit an. Auch die übereck gestellten Architektursymbole wirken in dem an sich altertümlichen Aufbau sehr fortschrittlich und begegnen uns im Werk des Johann Ritz sonst zum erstenmal im Hochaltar von 1723 in St. Klara zu Stans (Gw. 65) und jenem von 1724 in Pleif (Gw. 68)²⁷⁷. — Fassung von 1901-1902²⁷⁸.

56. Biel, Pfarrkirche, *Reste zweier Seitenaltäre.*

Die Altäre wurden 1904 aus erhaltenen Stücken der 1880 entfernten Altäre neu redigiert²⁷⁹. Von den erhaltenen vier Figuren steht der hl. Johannes eines Kreuzaltars, zu einer Herz-Jesustatue umgestaltet, in der untern Nische des epistelseitigen Altars²⁸⁰. In der obern Nische befindet sich ein hl. Josef. Der evangelienseitige Altar birgt in der untern Nische eine Schmerzensmutter des genannten Kreuzaltars, in der obern einen hl. Laurentius. Alle vier Figuren zeigen den Stil des Johann Ritz unverhüllter als jene des Hochaltars, wobei sich der hl. Laurentius in Haltung und Gewand gut neben den hl. Petrus von Andermatt stellen lässt. Ihre Entstehung dürfte wie jene des Hochaltars in die Spätzeit fallen. — Nicht ursprüngliche Fassung.

57. Biel, Pfarrkirche, *Grabchristus*, Körperlänge 116 cm.

Den Kopf mit den gelösten Haaren nach vorn geschoben, liegt er mit hochgewölbter Brust auf dem Boden und hat die Hände über

²⁷⁵ Pfr. Lauber notiert im Visitationsakt der Pfarrei Biel vom 1. Juli 1898, S. 3: *Anivers. magnum cum miss. cantata Petri Hanen (1696), qui sumptibus suis Altare maius exstruxit sub onere hujus Anniversarii.*

²⁷⁶ Die Andermatter Pfarrkirche bekam 1698 einen neuen Hochaltar als Geschenk eines Zuger Bäckers. Dessen ungeachtet liess man 1716 schon wieder einen neuen Hochaltar errichten. Siehe Anm. 225 und Gw. 45.

²⁷⁷ Dazu vergl. Gw. 61: Blitzingen-Bodmen 1722, welcher Altar eher von Jodok Ritz stammt.

²⁷⁸ Qv Nr. 2, Briefwechsel mit Altarbauer Otto Holenstein, Wil; Brief vom 8. August 1901.

²⁷⁹ Lauber und Wymann [35], S. 72. Vergl. Lauber [34], S. 339.

²⁸⁰ Mitt. von Pfr. H. Jossen. Die Pfarrkirche besass laut Qv Nr. 2, D 13 schon 1678 einen Kreuzaltar.

dem Lententuch gekreuzt und das rechte Bein leicht angezogen. Die Gesichts- und Körperbildung sowie die etwas gedrunghenen Proportionen stellen ihn den Figuren des Hochaltars (Gw. 55) als nächsten Verwandten zur Seite. — Fassung nicht ursprünglich.

X 58. *Sedrun, Pfarrkirche, Choreingang, evangelienseitiger Altar*²⁸¹.

Er besteht aus einer zweigeschossigen Säulenarchitektur und einer ornamental en Giebelbekrönung, wobei wie am Hochaltar (Gw. 26) das untere Mittelfeld ein Gemälde, das obere eine Plastik enthält.

Im untern Geschoss stehen wie im Katharinenaltar im Ritzingerfeld (Gw. 38) auf jeder Seite der Idee nach zwei gewundene, belaubte Säulen einwärts nach hinten gestaffelt, wobei nur die innern wirklich existieren, die äussern dagegen durch Figuren, den hl. Josef und den hl. Florinus von Remüs²⁸² vertreten werden, über deren Häuptern die stehengebliebenen Kapitelle von einem dreiteiligen Akanthusblatt unterfangen sind. Wie an den Disentiser Seitenaltären (Gw. 32 u. 35) werden die beiden Figurengesimse von Köpfen erwachsener und bekränzter Engel getragen. Im Unterschied zu den genannten Altären von Disentis und Ritzingerfeld wird aber das Gebälk in der Breite des Mittelfeldes vom rundbogigen Rahmen des Altarblattes unterbrochen und in der Art der Hochaltäre von Oberwald (Gw. 43) und Andermatt (Gw. 45) von einer Segmentverdachung überspannt. Darunter breitet ein Engelskopf seine Flügel über das Giebelfeld aus. Auf dem Kranzgesims erheben sich auf hohen Podesten in der gewohnten vertikalen Verlängerung der untern Figuren der hl. Johannes Evangelist und der hl. Matthäus²⁸³.

Im obern Geschoss wurden im Gegensinn zur untern Säulenordnung die Stützen nach aussen rückwärts gestuft. Dabei paart sich auf jeder Seite eine innere gewundene und belaubte Säule mit einer äussern schlichten und geraden. Diese Kontrastverbindung tritt datierbar sonst erstmals an den Seitenaltären von 1722-1723 in der Pfarrkirche von Igels auf (Gw. 62 u. 63). Das Gebälk wird in diesem Stockwerk nicht unterbrochen, weicht aber über der trapezförmig schliessenden Mittelnische in entsprechender Brechung nach oben aus. Aus der Nische blickt ein als Edelmann gekleideter hl. Sebastian herab.

²⁸¹ Poeschel [40], Bd. 5, S. 157 u. Abb. 170, S. 156.

²⁸² Als Priester im Ornat mit Birett und gedecktem Kelch dargestellt. Vergl. Braun [3], Spalte 264-266.

²⁸³ Wohl nicht Matthias wie Poeschel [40], Bd. 5, S. 157 annimmt. Denn nach Braun [3], Spalte 527 hat man den hl. Matthias nicht häufig getrennt vom Apostelkollegium dargestellt. Auch der Evangelist Matthäus trägt bisweilen das Beil. Siehe Braun [3] Spalte 525. Als Pendant zum Evangelisten Johannes ist die Annahme des Evangelisten Matthäus empfehlenswerter.

Das Giebelmedaillon, eine von schwungvollen Akanthusblättern umrauschte Kartusche, bekrönt zusammen mit seitlichen Akanthusvoluten die Architektur in Gestalt eines überhöhten Dreiecks. Ein virtuos geschnitzter Akanthus überwächst in den gewohnt reichen Abwandlungen als Wellenranke, S-kurve und Rosette auch die Zierfelder, Flanken und Säulenschäfte des Altars.

Die Figuren zeigen in vielen charakteristischen Motiven ihre offensichtliche Abhängigkeit vom Stil des Johann Ritz. Doch bleiben sie, was Belebung und Feinheit des Ausdrucks anbelangt, hinter denjenigen des Hochaltars von 1703 (Gw. 26) weit zurück, so dass man in ihnen kaum etwas anderes als Werkstatterzeugnisse erkennen kann. Zudem offenbart sich in der Mattigkeit der frontal gebauten Figuren, des hl. Florin insbesondere, aber auch des hl. Josef und des hl. Johannes, eine nicht zu übersehende Nähe zum Stil des Jodok Ritz an den Seitenaltären von Wassen²⁸⁴, und der Jesusknabe auf den Armen des Nährvaters, welcher den geschnitzten Kindern des Johann Ritz so wenig gleicht, erinnert unvermittelt an jenen, der in den Armen des hl. Antonius auf dem epistelseitigen Altar von Vigers ruht und mit höchster Wahrscheinlichkeit von Jodok Ritz stammt²⁸⁵. Diese Stilverwandtschaft zu Jodok lässt sich auch am gleichzeitigen Pendantaltar erkennen. Damit rückte die Entstehung des Altars in die spätere Zeit des Meisters Johann Ritz, als Jodok an der Werkstatt des Vaters sich beteiligte.

Noch andere Beobachtungen raten dazu, den Altar in beträchtlichem zeitlichem Abstand auf den Hochaltar folgen zu lassen; einmal finden die bekränzten Köpfe erwachsener Engel Verwendung, die datierbar erstmals um 1709 an den Disentiser Seitenaltären (Gw. 32 u. 35) vorkommen. Ferner erscheinen die freischwebenden Kapitelle, welche von einem dreiteiligen Akanthusblatt unterfangen werden, datierbar zuerst am Katharinenaltar von 1713 im Ritzingerfeld (Gw. 38), die Paarung einer geraden und gewundenen Säule sogar erst 1722/23 in Igels (Gw. 62 u. 63), wie bereits dargelegt wurde. Da aber andererseits die übereck gestellten Architektursymbole noch fehlen, wie sie sicher von 1723 an im Werk des Johann Ritz und seines Sohnes Jodok heimisch werden²⁸⁶, dürfte eine auf jene Altäre folgende Einreihung sich kaum rechtfertigen. — Fassung wie die des Hochaltars anno 1936 vollständig erneuert.

²⁸⁴ Exkurs 3.

²⁸⁵ Exkurs 3.

²⁸⁶ Siehe Gw. 65 u. 68 und Anm. 277.

59. Sedrun, Pfarrkirche, Choreingang, epistelseitiger Altar²⁸⁷.

Dieser Altar ist mit dem beschriebenen Pendant auf der Evangelienseite bis auf das Figurenprogramm und das Gemälde²⁸⁸ völlig identisch. Im ersten Geschoss werden der hl. Martin und ein unbekannter Bischof dargestellt, darüber auf dem Gesims der Disentiser Martyrer Plazidus (?) in bühnenrömischer Rittertracht und die hl. Emerita (?), die Schwester des hl. Luzius, ohne Attribut, in der Nische des zweiten Geschosses der hl. Luzius selbst. — Fassung wie beim Pendant.

60. Sedrun, Pfarrkirche, Hochaltar, seitliche Torbogen und Baldachine mit Reliquienschreinen²⁸⁹ (Taf. 16).

Die schlichten Torbogen bestehen je aus einem Paar gerader Säulen und einer doppelten Segmentverdachung, welche auf dem Architrav bzw. dem Kranzgesims des Gebälkabschnitts über den Säulen aufsitzt. Im Giebfeld breitet ein Engelskopf Ritzscher Herkunft seine Flügel aus. Die Kinderengel, welche den Giebel flankieren, sind anderer Abstammung.

Über dem Torbogen erhebt sich ein komplizierter Baldachin, wobei vier Säulen, in trapezförmigem Grundriss angeordnet, auf einer Sockelzone stehen und ein Gebälk tragen, das an der Frontseite unterbrochen und von einer kassettierten Tonne überdacht wird. Die beiden vordern Säulen sind gewunden und von Akanthus umrankt, und ihre Postamente, Kapitelle und Gebälkabschnitte übereck gestellt. Darüber auf dem Gesims lehnen sich akanthusgerahmte Kartuschen gegen die Verdachung, und eine ähnliche ziert die Front der Sockelzone, während S-förmige Ranken die Postamente bereichern. Dagegen sind die hintern Säulenschäfte schlicht und gerade und wie bei den Seitenaltären (Gw. 58 u. 59) an der Basis und am Kapitell von einem Akanthuskelch überzogen. Unter dem Baldachin steht vor einer getäfelten und verzierten Rückwand der Reliquienschrein in dreiaxsigem, verglastem, palastähnlichem Aufbau mit Mittelrisalit und vorgelegter Säulenarchitektur.

Über dem Baldachin türmt sich in der Gestalt eines Bildstockes nochmals eine Ädikula empor, deren kleeblattbogige Nische eine

²⁸⁷ Poeschel [40], Bd. 5, S. 157 u. Abb. 170, S. 156.

²⁸⁸ a. a. O.: Es stellt die Heiligen Sebastian, Plazidus, Jakobus d. Ae. und Karl Borromäus dar und stammt vermutlich von Sigisbert Frey. Das Altarblatt auf dem evangelienseitigen Altar stellt die Heiligen Brigitta von Irland und Brigitta von Schweden (als Nonne) dar.

²⁸⁹ Vergl. Poeschel [40], Bd. 5, S. 157.

Reliquienbüste auf verglastem Kästchen birgt. Sie ist als Architektur aufgefasst: Pfeiler fassen auf einer Sockelzone und tragen auf ihren Gebälkabschnitten eine Segmentverdachung. In seitliche Giebelvorsprünge wurden gewundene Säulen hineingestellt. Akanthusspiralen säumen die Flanken und krönen den Giebel, in dessen Tympanon ein Engelskopf Ritzscher Prägung die Flügel weitet.

Es sprechen zum Teil dieselben Gründe wie bei den Seitenaltären dafür, die beiden Baldachinbauten neben dem Hochaltar später als diesen selbst zu datieren. Dazu gesellt sich das Argument der übereck gestellten Architektursymbole. Im Ganzen wirken die Bauten auch wie ein störender Fremdkörper neben dem Altar, als eine nachträgliche Hinzufügung. Wären sie zusammen mit dem Hochaltar in Auftrag gegeben worden, hätte man sie im Vertrag wohl wie den Tabernakel besonders erwähnt. So lassen wir sie im Anschluss an die Seitenaltäre entstanden sein²⁹⁰.

61. *Blitzingen, Weiler Bodmen, Kapelle, Altar.* Weihedatum 1722²⁹¹ auf der Kartusche der Sockelzone.

Im Prinzip gleicht der zweigeschossige Aufbau jenem der Sedruner Seitenaltäre (Gw. 58 u. 59). Nur werden hier im Hauptunterschied zu ihnen im ersten Geschoss die Postamente der Figuren sowie die Gebälkabschnitte darüber ohne Kapitell direkt auf geflügelten Engelsköpfen abgestützt und übereck gestellt. Übereckstellung erfolgt auch im obern Geschoss, wo aber im Unterschied zu Sedrun nur ein einziges Säulenpaar, gewunden und belaubt, das Gebälk stützt. Gleiche Formen, nur etwas breitere Proportionen als in Sedrun besitzen die beiden Mittelnischen und Verdachungen, bergen aber unten und oben geschnitzte Figuren, eine Maria vom Siege²⁹², bzw. eine Heiligste Dreifaltigkeit. Neben der Madonna stehen in Vertretung der äussern Säulen die hl. Katharina und eine weibliche Heilige ohne Kennzeichen. An den nach innen gekehrten Stirnseiten ihrer Postamente gucken typische Puttenköpfe aus akanthusblättrigen Kragen heraus. Charakteristische Putten haben sich auch neben die Segmentverdachung über der Madonna gesetzt. Auf dem Gesimse stehen sich senkrecht über den seitlichen Figuren der hl. Johannes Evangelist und der hl. Josef gegenüber. Der in Wellenranken und S-Kurven reich angebrachte Akanthus lässt am Altar kaum eine leere Fläche übrig. An den untern Säulen zeigt er die gleiche Struktur wie an

²⁹⁰ Vergl. dazu Anm. 167.

²⁹¹ Zur Beurteilung dieser Daten siehe Anm. 61.

²⁹² Zum Thema siehe Anm. 17.

den Sedruner Seitenaltären, dagegen gestaltet er sich in den Seitenranken und der Giebelbekrönung, in welcher sich drei Blätter zu einem dreieckigen Ornament formen, weitkurviger und gröber.

Die Abhängigkeit dieses Altars von der Werkstatt des Johann Ritz wird in den Putten und den Engelsköpfen und in den charakteristischen Gewandmotiven, in den kreisenden und vorn auseinander-sprühenden Mänteln, deutlich offenbar. Aber die persönliche Hand des Meisters Johann scheint ausgeschlossen. Die frontale und steife Madonna, sowie der plumpe Jesusknabe, der auf ihren Armen mit der Lanze linkisch hantiert, sind als Werk des Johann Ritz undenkbar. Die beiden heiligen Jungfrauen geben in ihren gerundeten und symmetrischen Gesichtern ihre Abstammungsgemeinschaft mit Maria zu erkennen. Besser passt diese Madonna zur Auffassung und zum Können des Jodok Ritz. Für seine Hand spricht denn auch das rieselnde Faltenspiel am Madonnenmantel, welches am Mantel der hl. Katharina auf dem evangelienseitigen Altar in Wassen, einem für Jodok Ritz gesicherten Werk, seine volle Entsprechung findet²⁹³. Selbst die unruhig zuckenden Gewandkonturen des hl. Johannes und des hl. Josef kommen an den beiden heiligen Jungfrauen auf dem epistelseitigen Altar von Wassen, einem ebenfalls für Jodok Ritz gesicherten Werk, in ähnlicher Weise vor²⁹⁴. Der Hauptanteil dürfte somit ihm gehören, während die Putten, welche für Johann Ritz typisch sind und in den spätern Werken des Jodok Ritz allgemein fehlen, wohl dem Vorrat der väterlichen Werkstatt entnommen wurden. Da Jodok Ritz im Frühjahr 1722 in Graubünden auftaucht²⁹⁵, musste er den Altar vorher geschnitzt haben, was dem Datum auf der Altarkartusche erfahrungsgemäss nicht widerspricht. — Vollständig erneuerte Fassung.

62. *Igels, Pfarrkirche, Epistelseite, Altar der hl. Barbara*²⁹⁶.
1722-1723.

Das Schema der Seitenaltäre, wie es seit dem Katharinenaltar im Ritzingerfeld (Gw. 38) immer wieder abgewandelt wurde, erscheint hier in einer neuen Variation. Die Zahl der Säulen bzw. Figuren mit freischwebenden Kapitellen bleibt unverändert: in jedem Geschoss im Prinzip zwei auf jeder Seite. Früher wurden die beiden Säulen in der Regel einwärts nach hinten gestaffelt. An den Disentiser und

²⁹³ *Exkurs 3.*

²⁹⁴ a. a. O.

²⁹⁵ *Exkurs 3.*

²⁹⁶ Vergl. Poeschel [40], Bd. 4, S. 164 f.

Sedruner Seitenaltären (Gw. 32, 35, 58, 59) wurden sie zum erstenmal im zweiten Geschoss und nun erstmals in beiden Geschossen nach aussen zurückgestuft. Dabei kommen die seitlichen Figuren des ersten Geschosses zusammen mit den freischwebenden Kapitellen vorn nach innen zu stehen. Diese Kapitelle werden von jenem dreiteiligen Akanthusblatt unterfangen, wie es uns seit dem Katharinenaltar im Ritzingerfeld des öftern begegnet, aber nicht auf die Ritzaltäre beschränkt bleibt. Das Gebälk streicht in diesem ersten Stockwerk horizontal über dem Mittelfeld durch, wird aber genau wie an den Disentiser Seitenaltären und am Täscher Rosenkranzaltar (Gw. 48) vom Akanthusrahmen des Altarblattes bis zum Kranzgesimse rundbogig ausgeschnitten. Wie dort sitzt die Archivolte des Rahmens auf einem dünnen Kämpfergesimse auf. Eine auffallend neue Gestalt weist die Seitenranke dieses Geschosses auf, welche mit der breiten und kräftigen Innenborte den Altarraahmen aus der Hand des Jodok Ritz in Vogens gleicht²⁹⁷. Die Puttenköpfe an den Figurenpostamenten und das Akanthuslaub an den gewundenen Säulen und den Zierfelden besitzen die traditionellen Werkstattformen.

Im obern Geschoss paaren sich wie in Sedrun auf jeder Seite eine gewundene, belaubte und eine gerade, unverzierte Säule. Das auf ihnen ruhende Gebälk wird durch die rundbogig überhöhte Figurennische in der ganzen Breite des Mittelfeldes unterbrochen und von einem Segmentbogen verdacht. Eine einfache akanthusverzierte Kartusche und zwei seitliche, anspruchslose Putten bekrönen den Giebel.

Das Figurenprogramm ist folgendes: Im ersten Geschoss stehen neben dem Gemälde mit der Enthauptungsszene der hl. Barbara die hl. Katharina und die hl. Ursula, darüber auf dem Gesimse die hl. Dorothea und die hl. Agatha, in der obern Nische die hl. Margaretha. Den Wechsel von einem Gemälde im ersten zu einer Plastik im zweiten Geschoss hat dieser Altar ebenfalls mit den Sedruner Seitenaltären gemeinsam.

Die Zugehörigkeit des Altars zur Werkstatt des Johann Ritz vermag der Vergleich zwischen der hl. Katharina mit jener im Ritzingerfeld zu zeigen. Beide Figuren trennt eine Zeitspanne von rund zehn Jahren. Die Verwandtschaft in der Gesamtkomposition und den einzelnen Motiven verblüfft. An beiden finden sich der einheitlich rotierende Zug des Mantels, das gleiche Gegenspiel von Kopf, Gliedern und Körper, die übereinstimmende Anordnung der Attribute, Schwert und Rad, das ähnliche Gewand und eine ähnliche, mit einem Gold-

²⁹⁷ Exkurs 3.

krönlein aufgeputzte Frisur. Bei aller Verwandtschaft wächst aber die hl. Katharina im Ritzingerfeld schlanker empor und schwingt in einer stärker geschwungenen S-Kurve. Gegen sie wirkt die Igelser Figur gedrungen und beinahe steif, bäurisch derb und drall. Die Vergrößerung offenbart sich auch in der Gebärde. Biegt die hl. Katharina im Ritzingerfeld die diagonal über den Leib nach dem Mantel greifende Hand im Gelenk graziös nach unten, so errafft sie hier mit der dicken Hand ungeziert und mit kräftigem Zugriff den Saum des Gewandes. Dem gedrungenen Körper und der unzarten Gebärde entspricht auch das wohlgenährte breite Gesicht, das im Unterschied zu jenem der frühern Figur und zu den typischen Gesichtern des Johann Ritz überhaupt symmetrisch gebaut ist. Im Faltenstil endlich gleicht sich die Igelserin dem malerischen Spätstil an, wie er am hl. Petrus von Pleif (Gw. 68) ²⁹⁸ zum Ausdruck kommt.

Die Werkstatt des Johann Ritz dürfte durch diese Figur allermindestens gesichert sein. Könnte die hl. Katharina allenfalls noch aus der Hand des Meisters hervorgegangen sein, so muss man das für die übrigen Figuren bezweifeln, welche in der Qualität stark abfallen und sich als offenkundige Werkstattezuegnisse ausgeben ²⁹⁹. Die unbeholfenen Putten gehören nicht einmal zu den geläufigen Werkstatttypen des Meisters Johann, bevölkern aber ähnlich auch die spätern Werke des Jodok Ritz, wie etwa die Seitenaltäre von Wassen ³⁰⁰. Dass Jodok an diesem Altar beteiligt gewesen ist, dafür sprechen auch die symmetrischen, gemüthlichen Gesichter der Heiligen, die Verwandtschaft der Seitenranke mit den genannten Altarraahmen in Vigers, ferner der Stil des hl. Ignatius und des hl. Franz Xaver in ihrer frontalen Haltung und dem seitlich nach hinten geknickten Kopf auf dem in Ornament und Aufbau völlig gleichen Pendantaltar (Gw. 63). Die Mitarbeit des Jodok Ritz liegt ausserdem im Bereich grosser Wahrscheinlichkeit wegen seines Aufenthaltes im benachbarten Vigers im Jahre 1722.

Ungefähr in dieses Jahr fällt nämlich auch die Entstehung des Barbaraaltars und seines Pendants, deren Zeitpunkt sich aus der Tatsache erschliessen lässt, dass der Schwager des Jodok Ritz, der Maler Hans Kaspar Leser, und seine Gattin Johanna Franziska Ritz im Oktober 1723 in Igels, wo sie sich offenbar zur Vollendung eines Auftrages vorübergehend niedergelassen haben, als Eltern eines neue-

²⁹⁸ II. Kap., E, 4.

²⁹⁹ So erscheint das Schreiten der hl. Ursula missglückt. Der Bildhauer hat an der betreffenden Stelle sich offensichtlich verschnitten.

³⁰⁰ *Exkurs* 3.

bornen Töchterchens bezeugt sind³⁰¹. Als Veranlassung für diesen Aufenthalt kommen nur die Fassung der beiden Altäre, eines neuen Tabernakels (Gw. 64) und eventuell auch das Malen der beiden Altarblätter in Frage. Denn die Altäre in der Kapelle St. Sebastian entstanden nachweisbar fast zwanzig Jahre später in der Werkstatt des Anton Sigristen von Brig³⁰². — Erneuerte Fassung³⁰³.

63. Igels, Pfarrkirche, Evangelienseite, Namen-Jesualtar³⁰⁴, 1722-1723.

Für diesen Altar gilt dasselbe, was vom Barbaraaltar (Gw. 62) gesagt worden ist, mit welchem er bis auf das Gemälde und die Figuren völlig übereinstimmt. Das Gemälde schildert die Anbetung des Namens Jesu und wird flankiert von den Figuren des hl. Ignatius von Loyola³⁰⁵ und des hl. Franz Xaver. Die obere Nische birgt eine Muttergottes, welche als apokalyptisches Weib mit der Sonne bekleidet und dem Mond unter den Füßen dargestellt ist und in Haltung und Faltenstil einen Madonnentyp des frühen 17. Jahrhunderts verkörpert³⁰⁶. Ihr zur Seite wachen zwei Päpste, der hl. Klemens und der hl. Zölestin, auf dem Gesimse.

64. Vrin, Pfarrkirche, Hochaltar, Tabernakel (Taf. 22), 1722-1723³⁰⁷.

Der Tabernakel stand ursprünglich in der Pfarrkirche Igels, von wo er in neuerer Zeit erworben und 1920 zum Teil umgebaut und vergrößert worden ist³⁰⁸.

Im gegenwärtigen Zustand stellt er einen zweigeschossigen polygonalen Tempelbau dar, welcher im ersten Geschoss durch Säulen-

³⁰¹ Zitat siehe *Exkurs 1*, Anm. 13.

³⁰² Siehe *Exkurs 4*.

³⁰³ Während die Figuren in Tempera bemalt sind, besitzt die Architektur die ziegelrote Marmorierung und die blaulasierten Säulen entsprechend dem ursprünglichen Zustand. Vergl. *Exkurs 1*, C.

³⁰⁴ Vergl. Poeschel [40], Bd. 4, S. 164 f. und Abb. 189, S. 162.

³⁰⁵ Nicht Augustinus und Nepomuk wie Poeschel [40], Bd. 4, S. 165 annimmt. Der hl. Augustinus wäre als Bischof dargestellt. Dagegen ist für den hl. Ignatius die priesterliche Kasel typisch und auch das Herz kommt ihm als Attribut zu. Seine Darstellung ergibt sich auch aus dem Altartitel «Namen Jesu», der auf dem Gemälde in der Form des «IHS» erscheint. Vergl. Braun [3], Spalte 358 und Abb. 188(!). Der hl. Nepomuk wäre als Chorherr mit der hermelinbesetzten Mozetta und mit dem Birett dargestellt, während Franz Xaver als Jesuit wie ein Weltgeistlicher nur Rochett und Stola trägt. Vergl. Braun [3], Spalte 381 und 269.

³⁰⁶ Vergleichbar mit der gemalten Madonna auf dem Kastelberger Altar in Disentis von 1572. Siehe Poeschel [40], Bd. 5, Abb. 39, S. 51. Ob die Madonna in Igels das Alter besitzt, das sie vorgibt, wissen wir nicht.

³⁰⁷ Wir datieren den Tabernakel so in der berechtigten Annahme, er sei zusammen mit den Seitenaltären (Gw. 62 und 63) nach Igels geliefert worden.

³⁰⁸ Simonet [48], S. 32.

architekturen, im zweiten durch blosse Lisenen zwischen einer Sockel- und Gebälkzone gegliedert ist. Ein Haubendach wölbt sich über den Bau und trägt auf seinem Giebel einen auferstandenen Christus, welcher in Gestalt und Bewegung jenem des Sedruner Tabernakels verwandt ist (Gw. 26). Mit ihm gehören alle übrigen Figuren, das Kreuz an der Tabernakeltüre ausgenommen, zum ursprünglichen Bestand. In den seitlichen Nischen des ersten Geschosses stehen der hl. Johannes Evangelist, welcher, vergrößert und in der Haltung leicht verändert, den gleichnamigen Jünger unter dem Altarkreuz von Wichel wiederholt (Gw. 6), ferner der hl. Johann Baptist, welcher in seiner gespreizten Stellung an jenen auf dem Hochaltar von Acletta (Gw. 36) und den hl. Sebastian zu Binn-Imfeld erinnert (Gw. 24). Auf dem Segmentgiebel über der Tabernakeltüre schwebt auf einer Wolke Maria zum Himmel empor. An ihrer Seite schreiten neben der Verdachung zwei viel grösser proportionierte Putten über Wolken aufwärts und gemahnen durch ihre Haltung und Bewegung unmittelbar an die obersten Giebelengel der Disentiser Seitenaltäre (Gw. 32 u. 35). Hinten an den Flanken des Gesimses wurden der hl. Martin als almosenspendender Bischof und der hl. Nikolaus, Bischof von Myra, aufgestellt. Alle Figuren offenbaren in Gewand, Körper und Bewegung den Werkstattstil des Johann Ritz ganz unverkennbar, wenn auch etwas verwaschen und weich, was auf die kleinen Ausmasse der Figürchen und die vergrößernde Fassung zurückgeführt werden kann. Der Tabernakel ist wahrscheinlich zusammen mit den Seitenaltären von Igels geliefert worden. — Neufassung im Jahre 1920³⁰⁹.

65. Stans, Klosterkirche St. Klara, Hochaltar³¹⁰.

Laut der zeitgenössischen Klosterchronik³¹¹ wurde im Jahr 1723 « d hoche Altar von der Bildhawer Arbeit ussgemacht und uffgericht ». Seine Kosten beliefen sich auf siebenhundert Gulden³¹².

Im gegenwärtigen Zustand stellt der Altar eine zweigeschossige Säulenarchitektur vor mit einem bekrönenden Giebelmedaillon. Mit

³⁰⁹ Simonet [48], S. 32. — 1920 wurde auch der Hochaltar selbst neu gefasst. Siehe Gw. 33, Anm. 168.

³¹⁰ Vergl. Durrer Robert, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, Zürich, 1928, S. 968: « der Hochaltar des Johann oder Joh. Jodok Ritz ».

³¹¹ Qv Nr. 20, A 12: A. 1723 den 4. May ist dis geschriben... Diser Zeit ist... d hoche Altar..., etc.

³¹² Aufschlussreich für die Bewertung des Preises sind die unmittelbar anschliessenden Preisangaben für Korn und Wein: *Dis ist geschäichen in fruchtbaren Jahren da der Müth kernen umb 6 . 7 . 8 . gl der saum dütsen [?] wein umb ggl 10 , 12 . 15 . zu kauffen waren.*

den drei einwärts nach hinten gestaffelten Spiralsäulen auf jeder Seite der beiden Geschosse gleicht er im Prinzip den Hochaltären von Oberwald (Gw. 43) und Andermatt (Gw. 45). Das obere Geschoss stimmt mit jenem von Oberwald fast völlig überein, einzig dass hier das Gebälk von der rundbogigen Bildzone ganz unterbrochen wird. Auch enthält das Mittelfeld keine Plastik sondern ein Gemälde³¹³. Das untere Geschoss zeigt den beiden frühern Altären gegenüber eine vollkommen neue, originelle Abwandlung. Während in Oberwald die drei einwärts gestuften Säulenpaare die gleiche Höhe beibehalten, in Andermatt dagegen durch die emporgetrepten Postamente an der Basis schrittweise verkürzt werden, so verliert sich hier auch ihre einheitliche Flucht. Die beiden vordern Säulenpaare bilden für sich eine einheitliche Architektur, indem sie durch ein Gebälk auf gleichem Niveau und einer flachen Segmentverdachung zusammengefasst werden und ihre Postamente wie in Andermatt sukzessive emporgetrept sind. Dabei werden aber Postament, Kapitell und Gebälkabschnitt des vordersten Säulenpaares übereck gestellt. Von dieser vordern Architektur hebt sich selbständig und zwerghaft die des hintersten Säulenpaares mit eigenem Gebälk und Segmentbogen ab, indem seine Postamente erst in der Basishöhe des mittleren Säulenpaares beginnen und sein Gebälk nur dessen Kapitellhöhe erreicht, während sein hoher Segmentbogen das Gebälk der vordern Architektur unterbricht. Diese Zwergarchitektur umschliesst den aus Akanthusranken geformten Rahmen des Altarblattes³¹⁴. Die gleiche eigentümliche Doppelordnung wurde zehn Jahre später am Hochaltar von Wassen durch Jodok Ritz³¹⁵ in der Weise übernommen, dass er den zwei Säulenpaaren der vordern Architektur auch in der hintern zwei Paare gegenüberstellte. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Anregung vom Triumphbogen in Aosta gegeben wurde, wo ebenfalls eine übergeordnete, vordere Architektur mit zwei Paar Halbsäulen sich mit einer untergeordneten, hintern verbindet, welche aus einem Paar Zwergpilaster und einer darauf ruhenden Archivolte gebaut ist³¹⁶.

Der heutige Aufbau des Stanser Altars dürfte im wesentlichen dem ursprünglichen entsprechen. Doch wird man seitliche Torbogen oder Standkonsolen für grosse Figuren ergänzt denken müssen, wie

³¹³ Der auferstandene Christus, von Paul Deschwanden.

³¹⁴ Je nach den kirchlichen Zeiten stellt man das ursprüngliche, interessante Herz-Jesubild aus oder eine Madonna von Paul Deschwanden.

³¹⁵ Exkurs 3.

³¹⁶ Es liegt auch im Bereich der Möglichkeit, dass Johann Ritz dieses Denkmal gesehen hat, unter dem noch heute die Strasse vom Grossen St. Bernhard talabwärts durchführt.

es den geläufigen Altarschemata entspricht³¹⁷. Die Figuren, ein hl. Josef und eine hl. Anna selbdritt, beide überlebensgross, haben sich auch tatsächlich erhalten (Gw. 66). Ihrer beraubt, erscheint der Altar im Untergeschoss öd und leer.

Auf dem Gesims des ersten Geschosses erheben sich vertikal über den äussersten Säulen der hl. Franz von Assisi und die hl. Klara, welche in ihrer Blockhaftigkeit an den hl. Antonius und den hl. Franz Xaver auf dem Hochaltar von Oberwald erinnern und in ihren typischen Gesichtern die Ritzsche Herkunft nicht verleugnen. Auf dem obersten Gesims stehen entsprechend zwei erwachsene Gewandengel, die sich mit ihrer tänzerischen Gebärde, den grazil verschraubten und geschwungenen Körpern, den kunstvollen Haargebilden und den vorn auseinandersprühenden Jacken samt ihren quirlenden Säumen in den Engelchor des Sedruner Hochaltars (Gw. 26)³¹⁸ einreihen. Dabei ahmt der epistelseitige Engel im himmelwärts gerichteten Blick und in der ekstatischen Gebärde die Haltung der Sedruner Assunta nach. Diese Engel verkünden ihre Herkunft aus der Werkstatt des Johann Ritz besonders vernehmlich.

Das Giebelmedaillon umfängt in einem üppigen Akanthusrahmen das Symbol des Herzens Jesu in Relief. An den mittleren Säulenpostamenten des ersten Geschosses sind die üblichen Engelsköpfe angeheftet. In den gewohnten Formen ziert auch der Akanthus die Flanken der Geschosse, die Postamente und die Säulenschäfte, wirkt aber besonders an den Säulen steif und gestanz in seiner fast geometrischen Regelmässigkeit. Die Gehilfenarbeit, die für diesen Altar zum erstenmal ausdrücklich beurkundet ist, tritt darin offen zu Tage.

Der Tabernakel stellt jenem von Vrin ähnlich (Gw. 64) einen zweigeschossigen Tempel mit Säulenarchitekturen dar. — Fassung von 1896³¹⁹. Bis dahin schimmerten die Säulenschäfte in blauer Lasurfarbe³²⁰.

66. Stans, Historisches Museum, Nr. 567 u. Nr. 568. Hl. Josef, Höhe 188 cm, hl. Anna selbdritt, Höhe 188 cm, aus dem Kloster

³¹⁷ Vergl. Gw. 45 (Andermatt) 60 (Sedrun). Auch sonst sind sie an Walliser und Bündner Barockaltären öfters zu treffen.

³¹⁸ Siehe II. Kap., E. 2.

³¹⁹ Stans, Klosterarchiv St. Klara, J 30, Vertrag vom 28. März 1896 mit Altarbauer Otto Hohenstein von Wil: Vollständige Neufassung und Erneuerung des Kreidegrundes. Wesentliche bauliche Veränderungen wurden am Altar damals nicht vorgenommen.

³²⁰ Sr. Theodolinde Matthis, welche 1886 ins Institut eintrat, erinnert sich, die blauschwarze Lasur an den Säulenschäften noch gesehen zu haben (Persönl. Mitt.).

St. Klara ³²¹, wo sie einst den Hochaltar flankierten ³²². 1723.

Der hl. Josef trägt den Jesusknaben auf den Armen und gleicht in seinem Oberteil dem hl. Josef auf dem Pleifer Hochaltar (Gw. 68) durch Gestalt und Ausdruck des Kopfes, seine Neigung zum Kinde hin und die Art, wie er es in den Armen hält. Waren bei den Darstellungen der hl. Anna selbdritt von Schmidigenhäusern (Gw. 8), Vrin (Gw. 33) und Törbel (Gw. 53) die drei Personen weltabgekehrt in einer beseligenden Gemeinschaft ganz mit sich beschäftigt, so wendet sich die Mutter Anna und der Jesusknabe hier ähnlich wie in Ausserbinn (Gw. 10) an den Betrachter, während Maria mit einem emporgestreckten Apfel umsonst versucht, den Blick ihres Kindes, nach dem sie sehnsüchtig verlangt, auf sich zu ziehen. Für sich allein gesehen gleicht Maria in Haltung, Kleidung und verträumtem Wesen aber jener von Schmidigenhäusern. Dazu besitzt sie jenes Gesichtsprofil, welches mit der weit heruntergezogenen, etwas eingebogenen Nase den Jungfrauen des Johann Ritz so eigentümlich ist ³²³.

Sowohl der hl. Josef als auch die hl. Anna reden die Stilsprache des Johann Ritz in den unsymmetrischen Gesichtern mit den schiefen, zerquälten Augen und der verschobenen Nase, in der Stellung der Füße, den flachen, unstatischen Körpern und dem Faltenspiel. Aber es ist die vergrößerte, rauhe Sprache der Figuren von Oberwald (Gw. 43) und der Apostel von Andermatt (Gw. 45). Zwar befremdet die ziemlich frontale Gesamthaltung der beiden Figurengruppen, und der Jesusknabe in den Armen der hl. Anna erscheint in seiner unschönen Stellung für Johann Ritz wenig charakteristisch. Aber für seine Hand und seinen Geist zeugen umsomehr der melancholisch ernste Stimmungsgehalt und die tiefe Beseelung. Wenn man diesen Statuen gegenübertritt, so spürt man an der atmenden Körper- und Gewandoberfläche die temperamentvolle Künstlerhand, die mit grosszügigen und raschen, aber sicher geführten Hieben die spannungsgeladenen Faltenzüge und Umrisse hinsetzt. So wirken die Figuren auf den Beschauer

³²¹ Vor der Überführung ins Museum haben sie im Klostergarten gestanden. Mitt. Sr. Theodoline Matthis.

³²² Da dort die an den Ritzaltären üblichen Flankenfiguren fehlen, und die beiden Figuren unbestreitbar der Ritzwerkstatt entstammen, kommt für sie kein anderer ursprünglicher Platz in Frage. Sie standen wohl, wie die Apostelfürsten in Andermatt (Gw. 45) auf Torbogen oder dann auf Konsolen. Da Sr. Theodoline Matthis sich nicht erinnert, die Figuren je in der Klosterkirche gesehen zu haben, müssen sie schon bei einer frühern «Restauration» entfernt worden sein, vielleicht im Jahre 1847, als der Bildhauer Ertlin von Kerns auch die barocken Seitenaltäre verbaute (Siehe Anm. 328).

³²³ Dieses Profil kann leicht nachgeprüft werden an der Madonna von Tschamutt (Gw. 27), an der hl. Agatha von Disentis (Gw. 31) und an den hl. Jungfrauen des Täscher Rosenkranzaltars (Gw. 48).

mit der Frische und Unmittelbarkeit eines Tonmodells oder einer Skizze. Diese Lebendigkeit hebt sie trotz ihrer derben Ungeschlachtetheit über den Durchschnitt matter Werkstattarbeiten bedeutend hinaus. Man darf in ihnen wohl ein eigenhändiges Werk des Meisters sehen. Keinesfalls wird man sie als eine selbständige Arbeit des Sohnes Jodok ansprechen dürfen. Das verbietet der Vergleich mit den Figuren, die dieser ein Jahr später für den Altar in Göschenen³²⁴ geschnitzt hat, und denen er die Köpfe kerzengerad und mit einem gutmütigen satten Gesichtsausdruck aufsetzt. Auch seine Heiligen auf dem Hochaltar von 1726 in Silenen³²⁵, in welchen er dem Stil des Vaters noch am nächsten kommt, erweisen sich gegenüber dem hl. Josef und der hl. Anna selbdritt von Stans als schlaff und vereinfacht in der Faltengebung.

So bezeugen die beiden Statuen mit, dass der Hochaltar von St. Klara, zu dessen Figurenkollegium sie gehörten, unter der Oberleitung von Johann Ritz und nicht von Jodok geschaffen worden ist. — Ursprüngliche Fassung in Gold, Silber und Lasurfarben³²⁶.

67. Stans, Klosterkirche St. Klara, evangelienseitiger Altar, hl. Michael, Höhe 115 cm³²⁷.

Ähnlich wie der hl. Michael auf dem Katharinenaltar im Ritzingerfeld (Gw. 38) hält er in der erhobenen Hand das Schwert, in der andern die Seelenwaage und trägt eine Sturmhaube mit wehendem Busch über dem Haarschwall. Doch ist er anders gekleidet und weniger bewegt als jener, verrät aber im typisch geformten unsymmetrischen Gesicht und in seiner Haltung die Ritzsche Werkstatt Heimat. Er lässt vermuten, dass die beiden 1847 abgebrochenen barocken Seitenaltäre³²⁸ ebenfalls aus ihr stammten. Doch kommt das Jahr 1723 für ihre Entstehung nicht in Frage, da die Chronik dieses Jahres³²⁹ sie unter den verschiedenen Anschaffungen, welche neben dem Hochaltar für die Klosterkirche gemacht wurden, nicht aufzählt³³⁰. — Nicht ursprüngliche Fassung.

³²⁴ Exkurs 3.

³²⁵ a. a. O.

³²⁶ Hl. Josef: Silberne Tunika mit rotlasiertem Futter, goldener Mantel mit grünlasierter Futter. Goldene Borden an Saum und Ärmeln der Tunika. Der Jesusknabe auf seinen Armen trägt vergoldete Tunika mit silbernen Ärmelumschlägen. — Hl. Anna: Grünlasierter Tunika mit goldenen Borden, vergoldeter Mantel mit rotlasiertem Futter, vergoldeter Schleier. Maria: Silberne Tunika und vergoldetes Obergewand.

³²⁷ Gemessen von Sockel bis Schwertspitze.

³²⁸ Das Frauenkloster St. Klara in Stans, Gedenkblätter, Stans, 1926, S. 139: Bildschnitzer Ettlin von Kerns besorgte den Umbau.

³²⁹ Qv Nr. 20, A 12.

³³⁰ Auch das folgende Jahr kommt kaum in Frage, da in ihm der Hochaltar von Pleif vollendet wurde (Gw. 68).

X
68. *Pleif*, Pfarrkirche St. Vincenz, *Hochaltar*³³¹ (Taf. 28 u. 29), signiert und datiert : «IONNES (so) RIZ BILTHUWER VON WALES Ao 1724»³³². Erst 1726 wurde der Altar vom Maler Johann Franz Abegg gefasst, der ebenfalls signierte und datierte³³³. Mit diesem zweiten Datum stimmt auch jenes der Altarweihe auf der Kartusche am Gebälk überein.

Der Altar besteht aus zwei übereinander gestellten Säulenarchitekturen und einem Giebelmedaillon. Im untern Geschoss sind beidseitig je fünf Säulen in dreieckigem Grundriss aufgestellt, wobei die vorderste Säule je durch eine freistehende Figur — den hl. Petrus und den hl. Paulus — vertreten wird, über welcher ein geflügelter Puttenkopf das stehengebliebene Kapitell trägt. Kapitell und dazugehöriger Gebälkabschnitt sind dabei übereck gestellt, während das Figurenpostament frontal steht. Das Gebälk verläuft unversehrt und streng horizontal über dem fast quadratischen Bildfeld, welches ursprünglich wohl ein Gemälde bekommen sollte. In Wirklichkeit stellte man den Tabernakel, einen zweigeschossigen Tempelbau, von ca. 1640³³⁴, und zwei Leuchterengel ebenfalls anderer Herkunft davor und verbrämte die Randzonen des farbig gemusterten Bildfeldes mit Akanthusranken. Auf dem Gesimse erheben sich senkrecht über den Aposteln Petrus und Paulus der hl. Josef und der hl. Antonius von Padua. Diese leiten im Verein mit den gerundeten Giebelansätzen zum zweiten Geschoss über.

Es wird aus je drei nach hinten einwärts gestaffelten Säulen und dem Gebälk gebildet, welches von der überhöhten, rundbogigen Mittelnische mit der Figur des Titelheiligen Vinzenz unterbrochen und dem darüber gespannten Segmentbogen zusammengehalten wird. Auch hier wurde Kapitell und Gebälkabschnitt der vordersten Säule auf jeder Seite übereck gestellt, das Säulenpostament aber in frontaler Stellung belassen. Zwei Putten sitzen auf dem Rand des Gesimses. Die Giebelkartusche mit dem Christusmonogramm IHS wird von einem dreieckigen Akanthusrahmen umspannt, welcher sich als Altargiebel harmonisch in die darüber sich schliessende Kappe des spätgotischen Sterngewölbes einpasst.

³³¹ Vergl. Poeschel [40], Bd. 4, S. 252 f.

³³² Signatur und Datum sind nicht wie bei den frühern Werken auf einer Figur, sondern an der Rückwand des Altars angebracht und zwar nur eingeritzt. Die Schreibweise des Vornamens gleicht jener auf der Kinderwiege des Meister: «IOHNES» (Gw. 22) und bedingt die gleiche Aussprache.

³³³ Neben der Signatur des Bildhauers mit roter Farbe aufgemalt: JOHANN. FRANZ, ab EGG mahler gebürtig von Schweytz wonhaft bey St. Gallen Ao 1726.

³³⁴ Poeschel [40], Bd. 4, S. 253.

Auch diesem Spätwerk verleihen die betonten Horizontalen und Vertikalen eine starke Tektonik. Durch die Vielzahl der Säulen — das erste und einzige Mal sind es fünf auf jeder Seite eines Geschosses — und ihre Staffelung erhält der Altar zugleich eine stark raumschaffende Tiefenwirkung und plastische Fülle.

Im Dienste der Architektur steht besonders augenfällig die Dekoration. Das Rankenwerk aus Akanthus, welches die Flanken und Giebelansätze des ersten Geschosses säumt, rundet die Komposition und belebt sie organisch. In den Seitenranken, denen vorspringende Blätter eingesetzt wurden, wird ähnlich wie in Igels (Gw. 62 u. 63) eine kräftige Innenborte sichtbar, und an den Ranken über den Giebelansätzen erblüht die schon von frühern Altären her vertraute Distel- oder Sonnenblume³³⁵. Üppig reich überwuchert der Akanthus auch Postamente und Zierfelder, und um die gewundenen Säulen klettert er in einer neuen Art feinlappiger Spiralen empor. — Vollständig erneuerte Fassung von 1931³³⁶.

69. Altdorf, Historisches Museum, Nr. 5, Maria mit Kind als Rosenkranzkönigin, Höhe 165 cm³³⁷, aus Erstfeld³³⁸.

Ihre Herkunft aus der Werkstatt des Johann Ritz ist auf Grund des Faltenstils kaum bestreitbar, zumal die Form und Faltung des Mantels eine auffallende Verwandtschaft zu jenem des hl. Josef in Stans aufweist (Gw. 66). Aber noch mehr als dort befremdet die steife frontale Haltung, welche ähnlich schon an der Rosenkranzkönigin des epistelseitigen Altars von 1716-1717 in Oberwald (Gw. 44) auffällt und vielleicht in der vom Künstler gesuchten Majestät der Königin eine Erklärung findet. Diese Haltung, wie auch die symmetrische Bildung des Kopfes, liesse sich besser mit dem Stil des Jodok Ritz vereinigen. Zudem erinnern der verhältnismässig kleine, länglich ovale Kopf mit der enganliegenden Frisur und dem fast lächelnden Mund und der schlanke kettengeschmückte Hals bereits an eine kokette Rokokodame, und sie legen eine spätere Datierung nahe. Merkwürdigerweise passt die Madonna genau in die Nische des Schattdorfer Marienaltars von Jodok Ritz — wo die ursprüngliche Figur fehlt — und besitzt dieselbe Grösse wie der hl. Josef auf dessen Pendantaltar. Von Schattdorf nach Erstfeld führt aber ein kurzer Weg. Dennoch findet der Faltenstil dieser Madonna an den gesicherten und selbständigen Werken des Jodok Ritz nicht seinesgleichen. Wir schliessen daraus, dass

³³⁵ Siehe II. Kap., G, Anm. 97. — Vergl. II. Kap., C.

³³⁶ Datum und Signatur der Firma Reiss und Haaga, Rorschach, an der Rückwand.

³³⁷ Die Krone ist im Mass inbegriffen.

³³⁸ Mitt. von Prof. P. Fintan Amstad, Altdorf.

es sich um eine Figur aus der Werkstatt des Vaters Johann handelt, welche von Jodok vielleicht überarbeitet und für den Schattdorfer Altar verwendet worden ist. — Von der Fassung nur noch Reste des Kreidegrundes übrig³³⁹.

Sicher keine direkte Beziehung zu Johann Ritz haben die vier Figuren Nr. 6-9 des Museums³⁴⁰.

70. *Betten*, Bildstock unter dem Dorf, *Relief von Josefs Tod*. Gesamthöhe 89 cm. Das Datum 1702 auf dem Fensterrahmen des Bildstocks³⁴¹.

In einem rechteckigen Akanthusrahmen, in dessen oberen Ecken zwei Rosen eingesetzt sind, spielt sich die Szene des Todes des hl. Josef ab. Der hl. Josef liegt auf einem Ruhebett, umgeben von Jesus, der den Sterbenden segnet, von Maria, welche die Hände zum Gebet gefaltet hat, einem erwachsenen Engel, der die Sterbekerze in der einen und ein Buch mit dem Text *Viator, memento mori* in der andern Hand hält und einem Putto, der mit einer Laterne hinzugetreten ist. Zu Füßen des hl. Josef liegt ein Beil an einen Korb gelehnt, in welchem eine Zange, ein Seil und ein Holzstück (?) liegen. Oben schwingen sich zwei Ranken aus dem Rahmen zu einem Giebel empor, in welchem zwei Putten schweben und dem Sterbenden die Siegeskrone bringen.

Der Vergleich mit den Tabernakelfiguren von Sedrun (Gw. 26) erweist auch dieses in Komposition und Idee originelles, in seiner Ausführung jedoch bescheidene Werk als Erzeugnis der Werkstatt des Johann Ritz. — Neugefasst.

71. *Ried*, Riederalp, Kapelle, *Kruzifixus* am Chorgitter. Höhe des Korpus 114 cm, Höhe des originalen Kreuzbalkens 195 cm. Auf Kartusche unten Stifterwappen der Familie de Sepibus (variante) und Jahrzahl 1704.

³³⁹ Die Statue ist vom Regen, dem sie lange Zeit ausgesetzt war, verwaschen und verwittert.

³⁴⁰ Sie stammen ebenfalls von Erstfeld. Siehe Lauber und Wymann [35], S. 83, Anm. 2. — Es sind der hl. Antonius der Einsiedler, der hl. Karl Borromäus, Dominikus und die hl. Katharina von Siena. Alle vier bilden eine stilistische Einheit. Mit den Figuren des Johann Ritz gemeinsam haben sie die lyrische Innigkeit. Dagegen ist ihr knittiger, zerfahrener, teilweise unorganischer und gekerbter Faltenstil seinem Werke völlig fremd, ebenso die langen und dabei so steifen Körper, wie sie den drei männlichen Heiligen eignen. Dagegen wären ihre Beziehungen zum Werk des Jodok Ritz in Schattdorf und Silenen zu untersuchen. Die Kopf- und Profilbildung am hl. Dominikus besitzt eine verblüffende Ähnlichkeit zu jener des hl. Petrus am Hochaltar von Silenen (*Exkurs 3*). Und der gutmütige, satte Gesichtsausdruck und die Handgestaltung der hl. Katharina haben an Figuren der Schattdorfer Seitenaltäre, wie etwa am hl. Magnus auf dem Josefsaltar, genaue Entsprechungen (*Exkurs 3*).

³⁴¹ Erst als das Manuskript zum Drucke eingereicht wurde, konnten die folgenden zwei Werke an den entlegenen Orten, die jetzt durch eine Seilbahn bequem erreichbar sind, festgestellt werden.

Ikonomographisch und formal stimmt das Kreuz mit jenen von Täsch (Gw. 49) und Bellwald (Gw. 51) sozusagen restlos überein, einzig, dass hier der rechte Fuss über den linken geheftet ist und der Nimbus fehlt. — Die Fassung des Korpus ist ursprünglich, jene des Kreuzbalkens kaum.

72. *Truns, Klosterhof, Kapelle der hl. Apollonia, auf dem Altar von 1683*³⁴², *hl. Apollonia und hl. Barbara*. Höhe beider Figuren 58 cm (mit Nimbus).

Die hl. Apollonia (evangelienseitig) hält in der Rechten die Marterzange mit einem ausgerissenen Zahn und ist in eine Tunika, eine Dalmatika und einen Mantel gehüllt. Die hl. Barbara (epistelseitig) trägt den Turm auf dem Arm und ist nur mit Tunika und Mantel bekleidet. Dabei klemmt sie ein Mantelende zwischen Arme und Hüfte und wiederholt ein Gewandmotiv, das Johann Ritz schon bei der Madonna im Ritzingerfeld geläufig war (Gw. 4). Die beiden Figuren offenbaren in ihrer verschraubten figura serpentinata, in der verträumten Lyrik der etwas verschlafenen Gesichter, mit den typisch nach aussen gesenkten Augen, den ganz charakteristisch rotierenden und sich einrollenden Gewandfalten, in der gespreizten Fussstellung und der flachen, unwirklichen Körperlichkeit den Stil des Johann Ritz so unverkennbar, dass die Zuschreibung auf Grund der Stilkriterien als gesichert gelten kann. Die qualitätsvollen Figürchen dürften wie der hl. Plazidus im nahen Surrhein (Gw. 37) mit dem Disentiser Aufenthalt des Meisters in Verbindung stehen und zwischen 1703 und 1712 entstanden sein. — Ausser dem Inkarnat ist alles vergoldet. Fassung ursprünglich.

73. *Obergesteln, Pfarrhaus, Kruzifixus*, Höhe des originalen Balkens 80 cm, Höhe des Korpus 38 cm. Es handelt sich um eine ziemlich genaue Replik des Kruzifixus von Bellwald (Gw. 51). Ein Fuss ergänzt. — Fassung ursprünglich³⁴³.

³⁴² Siehe Poeschel [40], Bd. 4, S. 446. — Poeschel bringt die beiden Statuetten zeitlich noch mit der Entstehung des Altars zusammen, der von Br. P. Solèr von Disentis signiert und datiert ist. — Entdeckung erst nach Einreichung des Manuskripts zum Druck.

³⁴³ Den Hinweis auf das Kreuz und die diesbezüglichen Angaben verdanke ich H. H. Dr. Hans Anton von Roten. — Entdeckung erst nach Einreichung des Manuskripts zum Druck.

74. Sedrun, Kapelle in Camischolas, Kruzifix³⁴⁴, Höhe des Korpus 75 cm. Ikonographisch und formal stimmt er mit den Kreuzen von Täsch (Gw. 49) und Bellwald (Gw. 51) ziemlich genau überein und ist von vorzüglicher Qualität. Er dürfte aus der Hand des Johann Ritz zur Zeit seines Aufenthaltes in Sedrun in den Jahren 1702-1703 hervorgegangen sein. — Ursprüngliche Fassung.

³⁴⁴ Das Kruzifix ist bei Erwin Poeschel [40], Bd. 5, S. 167 f. nicht vermerkt.

IV. KAPITEL

Unsichere und auszuscheidende Werke

A. Unsichere Werke

1. Unterbüch, Pfarrkirche, Chorbogen, Kruzifix¹.

Der überlebensgrosse Christus, der in seinem Expressionismus an Grünewalds Kreuzigungen gemahnt, steht mit seiner hervorragenden Qualität im Graubündner und Walliser Barock ganz vereinzelt da. Eine kleine Wiederholung befindet sich in Bürchener Privatbesitz².

Bei diesem Kreuz kann es sich folglich nicht um die Frage handeln, ob es eine eigenhändige oder eine Werkstattarbeit des Johann Ritz ist, sondern, ob es überhaupt von ihm oder von einem andern Bildhauer stammt.

Die eine Dorfsage berichtet, ein Wanderkünstler aus Savoyen habe es bei einem vorübergehenden Aufenthalt geschnitzt³, die andere behauptet, «der Maler» Christian Zenhäusern von Bürchen habe es «gemacht». Nach der zweiten Version wäre der betreffende Christian Zenhäusern mit jenem Savoyarden identisch, welcher von der Familie Zenhäusern adoptiert worden sei⁴.

Auf Grund von innern und äussern Kriterien kann aber das Kreuz doch mit grosser Wahrscheinlichkeit Johann Ritz zugeschrieben werden. Einmal kommen ihm alle Eigenschaften teils ikonographischer, teils formaler und morphologischer Art zu, welche zum Teil schon am Vriner Kreuz (Gw. 34), gesamthaft aber an jenem von Täsch (Gw. 49) und Bellwald (Gw. 51) aufgefallen und vermerkt

¹ Vergl. Gw. 20.

² Siehe Nr. 2 dieses Abschnittes.

³ Mitt. von Herrn Heinrich Imesch, Hotel Bietschhorn. Die Sage ist mit anmutigen Einzelheiten reich geschmückt.

⁴ Nach dem Bericht von Pfr. Johann Josef Gattlen, gest. 1950, der als bester Kenner der Geschichte und Überlieferungen der Rarner Schattenberge galt. (Mitt. von Hans Anton von Roten).

worden sind. Der einzige, aber bedeutende Unterschied zwischen diesem und jenen zeigt sich in der Gesamterscheinung, indem das Unterbächner Kreuz von weit grösserer Bewegung und Spannung erfüllt ist und die Körperpartien lebendiger und realistischer herausmodelliert sind. Was in den andern Kreuzen mehr keimhaft vorhanden ist, wird in diesem aktiviert und gesteigert. Dennoch fällt die Übereinstimmung in der Bildung der ganz eigentümlichen Füsse auf, die sich wohl nicht zufällig auch an den Sedruner Aposteln (Gw. 26)⁵ und am hl. Sebastian auf dem nahen Capetsch (Gw. 15) finden lassen. Dass Johann Ritz zu solcher Qualität fähig war, lassen die hl. Jungfrauen auf dem Wandfluhaltar ahnen (Gw. 13), welche er in der fraglichen Zeit für die damalige Pfarrei Unterbäch geschaffen hat.

Zu den innern Kriterien gesellen sich äussere. Johann Ritz hat mit dem ältern Maler Christian Zenhäusern, gestorben 1695, nachweisbar zusammengearbeitet⁶. Während dieser Zenhäusern ein einzigesmal auch «Schreiner» genannt wird, was unter Umständen Bildhauer bedeuten kann⁷, heisst der jüngere Christian Zenhäusern, dessen Verwandtschaftsverhältnis zum ältern aus den Pfarrbüchern nicht ersichtlich ist, schlechthin nur «der Mahler»⁸. Er starb 1738⁹. Es berührte merkwürdig, dass, wenn einer von beiden das ausserordentliche Kreuz geschaffen hätte, sie dann den Altar der eigenen Familienkapelle in der Ibrich (Gw. 11) einem auswärtigen Bildhauer, nämlich Johann Ritz aus dem Goms, in Arbeit gegeben hätten, und dass die Pfarrgemeinde Unterbäch-Bürchen mit der Errichtung der Altäre in der Wandfluh (Gw. 13)¹⁰, auf dem Capetsch (Gw. 15) und in der Pfarrkirche (Gw. 19) in diesem Falle nicht die Bürger Zenhäusern, sondern ebenfalls Johann Ritz beauftragt hätte. Die Kreuzassistenten Maria und Johannes gingen stilistisch nachweisbar aus der Hand des Johann Ritz hervor (Gw. 20).

So liegt es näher, den Urheber des Kreuzes in ihm zu suchen als in einem hergelaufenen Wanderkünstler, der weder in einer Urkunde noch in einem andern Werk eine Spur hinterlassen hat.

⁵ Siehe II. Kap., E, 2.

⁶ Exkurs 1, Anm. 6: Ausführliches Zitat!

⁷ Qv Nr. 15, a.: Im Jahr 167 (?) (Die vierte Ziffer fehlt) kauft der *probus et honestus et sagax magister Christian Zenheisern pictor et scrinarius commorans supra monte Bürchen loco Zenheysren prope pontem* einen Acker im Hasel. — Johann Ritz wird gerade im Zusammenhang mit dem Maler Christian Zenhäusern *scrinarius* genannt. Siehe Exkurs 1, Anm. 6. — Der Bildhauer Johann Sigristen wird auch einmal *scrinarius* genannt. Siehe Exkurs 2, Anm. 7.

⁸ Exkurs 1, Anm. 7.

⁹ a. a. O.

¹⁰ Signiert! Dabei ist es von allen Werken dieser Gegend das qualitativste, so dass es ausgeschlossen ist, dass Johann Ritz an diesen Werken in den Rarner Schattenbergen nur in untergeordneter Stellung gearbeitet hätte.

Die Tradition, ein Zenhäusern habe das Kreuz «gemacht», erklärt sich vielleicht daraus, dass ein Träger des Namens auch dieses Kreuz gefasst¹¹ oder gar der Pfarrei gestiftet hat¹².

Fassung erneuert.

2. *Bürchen*, Hotel Bietschhorn, Standkreuz, Höhe des Korpus 31 cm, Höhe des originalen Kreuzbalkens mit Standkonsole 72,8 cm.

Ikongraphisch und formal nächst verwandt mit dem Chorkreuz von Unterbäch¹³ und zweifellos aus gleicher Hand. Die Bluttraube an der Seitenwunde ist im Gegensatz zum Unterbächnerkreuz noch vorhanden, an welchem sie wohl herausgebrochen ist. Ursprünglicher Kreuzbalken mit Nimbus und Postament, welches von geschnitzten, blumengefüllten, aber nicht ursprünglichen Vasen flankiert wird.

Erneuerte Fassung in Temperafarben von ca. 1935¹⁴.

3. *Bürglen* (Kt. Uri), Orgelgehäuse¹⁵.

Die «grössere» Orgel, d. h. jene auf der hintern Empore, wurde in den Jahren 1708-1710 vom Orgelbauer Josef Bossart erbaut, wie aus dem Anerkennungsschreiben der Pfarrgemeinde Bürglen vom 8. Dezember 1710 hervorgeht¹⁶. Kaum wird man für das Gehäuse und den Prospekt einen Bildhauer wie Johann Ritz beigezogen haben, da dieser die Tischlerarbeiten auch seiner Altäre ändern überliess¹⁷. Um solche Arbeit handelt es sich offensichtlich beim Orgelgehäuse selbst. Die etwas unsichere Nachricht bei Lauber-Wymann, wonach beim Umbau der Orgel im Jahre 1900 der Name «von einem Ritz» «im Innern» zum Vorschein gekommen sei, kann deshalb nur mit Vorbehalt aufgenommen werden¹⁸.

Was die Ausstattung mit Figuren und Akanthusornamenten betrifft, so haben sich zwei virtuose Seitenranken mit vorschnellenden Blättern¹⁹ und ein harfenspielender David erhalten, die aber keine

¹¹ Vergl. *Exkurs I*, A. — Als Analogie könnte der in der Spätgotik vorkommende Fall dienen, dass ein Maler eine Bildhauerwerkstätte betrieb und die von den angestellten Bildhauern geschnitzten Werke fasste. Siehe Wilm [56], S. 16. So war Jörg Kändel von Biberach als Maler das Haupt einer Bildhauerwerkstatt.

¹² Nach einer nicht mehr kontrollierbaren Aussage alter Leute hat sich auf dem ehemaligen Balken dieses Kreuzes die Stiftunginschrift der Gemeinde Bürchen oder des Christian Zenhäusern an die Kirche von Unterbäch befunden.

¹³ Siehe Nr. 1 dieses Abschnittes.

¹⁴ Mitt. des Besitzers Herrn Heinrich Imesch, Bürchen.

¹⁵ Lauber und Wymann [35], S. 79 zählen es unter die Werke des Johann oder Jodok Ritz.

¹⁶ Qv Nr. 29.

¹⁷ Siehe II. Kap., A.

¹⁸ Lauber und Wymann [35], S. 79. — Wie die Pfarrbücher von Schattdorf zeigen, waren daselbst, also ganz nahe von Bürglen, Ritzfamilien längst ansässig; somit könnte diese «Signatur» von dort her erklärt werden.

¹⁹ Sie befinden sich als Seitenranken am Hochaltar.

Schlüsse auf die Beteiligung des Johann Ritz ziehen lassen²⁰. Zudem wurde Johann Ritz in der fraglichen Zeit mit den grossen Aufträgen für die Disentiser Klosterkirche betraut (Gw. 32 u. 35).

B. Auszuscheidende Werke

Nach der ausführlichen Darlegung des Stiles und des Werkes des Johann Ritz und seines Ateliers erübrigt es sich, auf all die sogenannten « Ritzaltäre » im Kt. Wallis, in Graubünden, in der Innerschweiz und im Tessin²¹ einzugehen, deren Zuschreibung an die sogenannte « Ritzschule » auf der landläufigen Vorstellung beruht, geschnitzte Holzaltäre mit gewundenen Säulen, mit freischwebenden Kapitellen und S-förmigen Akanthusverzierungen seien schon Ritzaltäre, derweil doch für manche dieser Walliser Altäre bedeutende unabhängige Meister wie Johann Sigristen oder Anton Sigristen von Brig namhaft gemacht werden können.

Dieser Abschnitt setzt sich deshalb nur mit Werken auseinander, die als mutmassliche oder sichere Werke des Johann Ritz und seiner Werkstatt in die Literatur eingegangen, als solche aber auszuscheiden sind. Dabei kommen auch Werke zur Sprache, die irrtümlicherweise Jodok Ritz zugewiesen wurden. Die betreffenden Werke folgen mit dem Namen ihres Standortes in alphabetischer Ordnung.

1. Bellwald, Pfarrkirche, Hochaltar²².

2. Biel (Goms), Pfarrkirche, Orgelgehäuse, 1721²³.

Im Prinzip liegt der Fall gleich wie beim Orgelgehäuse von Bürglen²⁴. Die Arbeit gehört an sich nicht in den Bereich des Bildhauers. Dazu reden die drei Figuren, welche den schlichten Prospekt zieren, eine der Ritzwerkstatt völlig fremde Sprache²⁵. Da die Orgel als ein

²⁰ Solche Akanthusranken wurden nicht nur von der Ritzwerkstätte gefertigt. Der König David passt in seiner steifen Feierlichkeit eher zum Stil des Jodok Ritz. Im Faltenstil lässt sich eine gewisse Abhängigkeit von der Ritzwerkstatt nicht leugnen.

²¹ Auch jene von Altanca und Madrano stehen, wie auch der dürftige Figurenstil zeigt, in keiner Beziehung zur Hand des Johann oder Jodok Ritz. — Zum Tabernakel von Madrano und seiner engen Verwandtschaft zu jenem des Hochaltars in der Pfarrkirche von Vrin und Brigels (Graubünden) siehe *Exkurs 3*.

²² Lauber und Wymann [35], S. 71 f. schreiben ihn samt dem fragmentarischen evangelienseitigen Altar Johann Ritz zu. — Zu unserer Zuschreibung an Johann Sigristen siehe *Exkurs 2*.

²³ Zuschreibung an Johann Ritz durch Lauber und Wymann [35], S. 71.

²⁴ Siehe *Unsichere Werke* Nr. 3.

²⁵ Dagegen stammt der Akanthuskranz mit der Halbfigur Gottvaters vom Hochaltar des Johann Ritz. Siehe Gw. 55.

Werk der Orgelbauer Karlen von Reckingen gilt²⁶, die betreffende Familie um diese Zeit aber einen Bildhauer und Maler in der Person des Johann Karlen aufweist²⁷, kann angenommen werden, dass auch die geschnitzten Figuren und Ornamente und noch vielmehr das Gehäuse selbst in ihrer Werkstatt entstanden sind.

3. Bürglen (Kt. Uri), Pfarrkirche, Hochaltar²⁸.

Dieser Altar scheidet auf blossen Augenschein sowohl aus dem Werke des Johann als auch des Jodok Ritz aus. Beide haben weder so schwerfällige Architekturen noch Figuren dieser Art gebaut²⁹.

4. Bürglen (Kt. Uri), Pfarrkirche, zwei Seitenaltäre, aus der Wallfahrtskapelle im Riedertal hierher versetzt³⁰.

Im Jahre 1746 wurden die beiden zierlichen Altäre mit den duftig feinen Figuren dem Flachmaler Lorenz Wolleb von Altdorf zum Fassen übergeben³¹. Aus dieser Tatsache lässt sich nicht mit Sicherheit³², jedoch mit grosser Wahrscheinlichkeit schliessen, dass sie kurz zuvor entstanden sind. Lassen sie sich mit Jodok Ritz, gest. 1747, stilistisch auf keine Weise zusammenbringen, so mit Johann Ritz aus zeitlichen Gründen nicht, da er schon 1729 gestorben ist. Die Figuren sind zwar den seinen durch die achsenreiche Verschraubung etwas verwandt, unterscheiden sich von ihnen aber deutlich durch den Faltenstil und eine ganz veränderte Physiognomie der Gesichter. Ob diese Altäre mit dem Bildhauer Lukas Regli von Schatt-

²⁶ Mitt. des Orgelexperten Herrn Prof. Leo Kathriner, Fribourg.

²⁷ Siehe *Exkurs 1*, Anm. 5.

²⁸ Zuschreibung an Johann Ritz in Erwägung gezogen durch Lauber und Wymann [35], S. 77.

²⁹ Der Gewandstil der beiden Apostelfürsten findet eine auffallende Entsprechung am hl. Evangelisten Matthäus, einer kleinen Tabernakelfigur am Schattdorfer Hochaltar. Jener Evangelist unterscheidet sich seinerseits mit seinen drei Genossen deutlich vom Stil der Figuren des Schattdorfer Hochaltars selbst, welcher für Jodok Ritz gesichert ist. Vielleicht handelt es sich um einen Mitarbeiter des Jodok Ritz. So müsste auch in diesem Fall näher untersucht werden, ob der Bildhauer Lukas Regli in Frage käme. Vergl. was dazu unter Nr. 4 gesagt worden ist. Weder Figuren noch Architektur verlangen notwendig eine frühe Datierung in die Zeit der Kirchenweihe von 1684, wie sie Lauber und Wymann [35], S. 77 vornehmen. Wie das Beispiel von Andermatt (Gw. 45, Anm. 225 und *Exkurs 3* mit Anmerkungen) zeigt, wechselte man innert kurzer Frist die Altäre, wie es etwa im Zuge der Mode lag.

³⁰ Lauber und Wymann [35], S. 80 schreiben sie « einem Ritz » zu. — Es handelt sich um die a. a. O. erwähnten Seitenaltäre der Kapelle im Riedertal, die seinerzeit noch im Meierturm standen, dann aber (nach Mitt. von Dr. P. Fintan Amstad, Altdorf) als Seitentaltäre in die Pfarrkirche von Bürglen kamen.

³¹ Qv Nr. 5: *Anno 1746 den 8. Juni Accord mit Hr. Lorentz Wollüb Flachmaler und goldarbeiter zu Altdorf wegen den Altären im Riederthall.*

Dass es sich dabei um die beiden Altärchen handelt, geht aus der Beschreibung der Altäre und ihrer Fassung im Vertrag hervor.

³² Oft wurden Altäre erst längere Zeit nach ihrer Errichtung durch den Bildhauer gefasst. Siehe *Exkurs 1*, Anm. 43.

dorf in direkter Beziehung stehen, bedürfte noch der genauern Klärung. Bei der Ausstattung der Pfarrkirche von Schattdorf 1735-1739 gehörte er zu den Mitarbeitern des Jodok Ritz³³. Sein persönlicher Stil wird aber erst durch das späte St. Anna-Altärchen in Gurtellen-Wiler aus dem Jahre 1771 vermittelt³⁴. Der stilistische Abstand zwischen den Altären in Bürglen und dem letztgenannten ist aber beträchtlich.

Vom Bildhauer Friedrich Fiessli, der im Jahre 1755 als Hinterläss von Bürglen genannt wird, besitzen wir kein Werk zum Vergleich³⁵.

5. Gurtellenberg, Pfarrkirche, Hochaltar und zwei Seitenaltäre³⁶.

Der Aufbau des Hochaltars gehört mit seinem komplizierten Grundriss, den geschweiften Säulenpostamenten, dem Rocailledekor und den Baldachinen an den Verdachungen nicht in die Zeit vor der Jahrhundertmitte. Auch hat er weder bei den gesicherten Werken des Jodok Ritz noch bei den ihm nahestehenden³⁷ eine Entsprechung dieser Art. Die beiden Figuren unterscheiden sich ebenfalls von den seinen — bei einer gewissen Verwandtschaft in Haltung und Gewandstil — vor allem im Ausdruck der Gesichter.

Während die primitiven Figuren des epistelseitigen Altars von einem unbedeutenden Schnitzer stammen mögen, zeigt die hl. Anna auf dem evangelienseitigen Altar eine nahe Verwandtschaft des Gewandstils zu jenem des für Lukas Regli bezeugten Altärchens in der St. Anna-Kapelle in Gurtellen-Wiler³⁸, so dass man hier seine Hand vermuten darf.

6. Gurtellen-Wiler, Kapelle St. Anna, St. Anna-Altar, 1771³⁹.

Schon zeitlich wäre er als Werk eines der beiden Bildhauer Ritz ausgeschlossen. Laut dem erhaltenen Vertrag wurde das Altärchen vom Bildhauer Lukas Regli von Schattdorf geschnitzt⁴⁰.

7. Igels, Kapelle St. Sebastian, Barockes Arrangement des Hochaltars und die beiden Seitenaltäre⁴¹.

³³ Siehe *Exkurs 3*.

³⁴ Siehe *Auszuscheidende Werke* Nr. 6.

³⁵ Lauber und Wymann [35], S. 85, Anm. 1.

³⁶ Von Lauber und Wymann [35], S. 86 f. an Jodok Ritz mutmasslich zugeschrieben, ebenfalls in «*Helvetia Christiana*», Bistum Chur, Bd. 2, Zürich, 1942, S. 77.

³⁷ Siehe *Exkurs 3*.

³⁸ Siehe *Auszuscheidende Werke* Nr. 6.

³⁹ Von Lauber und Wymann [35], S. 85 f. Jodok Ritz zugeschrieben. Vergl. *Helvetia Christiana* a. a. O. S. 88.

⁴⁰ Qv Nr. 18, Nr. 78.

⁴¹ Von Poeschel [40], Bd. 4, S. 172 mutmasslich «der Werkstatt Ritz um 1710-1720» zugeschrieben. Zu unserer Zuweisung an Anton Sigristen 1740-1741 siehe *Exkurs 4*.

8. Kriens, Pfarrkirche, Hochaltar, geweiht 1687⁴².

Schon zeitlich ist es kaum denkbar, dass der werdende Bildhauer Johann Ritz auswärts ein solches Werk aufstellt, während gerade um diese Zeit in seiner Heimatpfarre das erste selbständige Werk sichtbar wird, der Kreuzaltar im Beinhaus von Biel von 1687 (Gw. 2), und sein erstes von ihm signiertes Werk, der Altar der Hl. Familie von 1691 im Ritzingerfeld (Gw. 4). Zwar kennt auch Johann Ritz das dreiachsige Altarschema von Kriens⁴³, doch lässt der Vergleich zwischen den Figuren seiner Frühwerke und jenen auf dem Krienser Hochaltar eine Zuschreibung an ihn auf keinen Fall zu. In der Haltung und vor allem dem Gewandstil unterscheiden sich die Krienser Figuren deutlich von seinen still in sich versunkenen, sanft geschwungenen Gestalten.

9. Kühmatt (Lötschental), Kapelle, Hochaltar⁴⁴.

10. Monthey, Privatsammlung Madame Contat, Reiterturnier⁴⁵.

Zwei bewaffnete und geharnischte Reiter greifen sich gegenseitig an. — In ihrer voluminösen Fülle und erdgebundenen Schwere unterscheiden sie sich von den für Johann Ritz gesicherten Reiterfiguren⁴⁶ mit den viel bewegtern, verschraubtern und meist auch schlankern Körpern, dem Flug und drängenden Fluss ihrer Gewänder. Hier fehlen die charakteristischen Gesichter, Haartrachten und Stoffalten. Reiter des Johann Ritz würden in diesem Duell mit feuriger Leidenschaft zustossen, ihre Gestalten würden zu einer einheitlichen Gebärde des Angriffs⁴⁷. Die beiden Reiter sitzen hier so gemütlich im Sattel, als ritten sie zum Spaziergang aus.

Wahrscheinlich handelt es sich um ein Werk des Johann Sigristen⁴⁸. Denn der Faltenwurf am Reiter mit dem Visierhelm entspricht jenem am hl. Ritter in Bellwald⁴⁹ vollständig, während der

⁴² Von Moos Xaver, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern*, Bd. I, Basel, 1946, S. 327: «Er könnte aus der Werkstatt der Ritz von Selkingen herrühren oder von einem den Ritz nahestehenden Altarbauer geschaffen sein». — A. a. O. Abb. 251, S. 329.

⁴³ Ähnlich wie Gw. 6: Altar in Wichel.

⁴⁴ Zu unserer Zuschreibung an Johann Sigristen, siehe *Exkurs 2*.

⁴⁵ Die Gruppe war von Madame Contat aus der Hand Pfr. Josef Laubers als ein Werk des Johann Ritz gekauft worden. — Ob es sich um die bei Lauber und Wymann [35], S. 70 erwähnten «zwei Ritter St. Georg und Martin» handelt, wissen wir nicht. Es scheint nicht der Fall zu sein.

⁴⁶ Gw. 4: Hl. Martin im Ritzingerfeld. — Gw. 13: Hl. Martin und hl. Georg.

⁴⁷ Gw. 13: Der hl. Georg als Drachentöter.

⁴⁸ Vergl. *Exkurs 2*.

⁴⁹ *Exkurs 2*. Es handelt sich um eine Figur des Hochaltars, die jetzt auf dem Pfarrestrich steht.

Bau des Gesichtes mit dem hervorhackenden Unterkiefer und die Gewandfalten des andern am hl. Bischof in Bellwald verwandte Züge finden⁵⁰.

11. Münster (Goms), Pfarrkirche, Katharinenaltar 1719⁵¹.

Auch dieser Altar scheidet beim ersten Vergleich mit gesicherten Werken des Johann Ritz eindeutig aus. Nichts war Johann Ritz so fremd wie diese frontale Haltung der Figuren, die gerade und steif wie Kerzen, mit symmetrisch hingestellten Füßen dastehen und breite maskenhafte Gesichter zur Schau tragen. Der Vergleich der puppenhaften hl. Katharina mit jener, welche Johann Ritz nur kurze Zeit zuvor für die Kapelle im Ritzingerfeld geschaffen hat⁵², veranschaulicht den enormen Stilunterschied. Einige Figuren weisen das Motiv des auf der Seite auseinanderwehenden Mantels zwar ebenfalls auf. Aber es fehlt diesen Falten der organische Verlauf der Bewegung, sie erscheinen wie im Fluge erstarrt und sind zerfahren und entgleist. Selbst das Architekturschema und die überwuchernde Dekoration besitzen im ganzen Werk des Johann Ritz keine Parallele, wie der Altar im ganzen Wallis überhaupt vereinzelt dasteht.

Die für die Zuschreibung an Johann Ritz angeführten äussern Gründe sind nicht stichhaltig⁵³.

12. Saas-Almagell, Pfarrkirche, Hochaltar und zwei Seitenaltäre⁵⁴.

Während alle drei Altäre auf Grund der Figuren mit ihren regelmässigen Gesichtern und dem völlig anders gearteten Faltenstil aus der Werkstatt des Johann und Jodok Ritz ausscheiden, so zeigt der Hochaltar seinerseits in einem Teil seiner Figuren seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe von Altären, die in der Umgebung von Brig und Visp anzutreffen sind und auf Grund mancher Beziehungen zu ge-

⁵⁰ Wie Anm. 49.

⁵¹ Von Garbely Leo. *op. cit.*, S. 62 f. Johann Ritz zugeschrieben.

⁵² II. Kap., E, 3.

⁵³ Garbely, a. a. O. S. 62 f. — Johann Ritz mag wohl «in der besten Zeit seines Lebens» gestanden haben, aber es gab zu seiner Zeit noch eine ganze Reihe von Bildhauern im Wallis. Siehe I. Kapitel. Dabei kann es sich beim Datum 1719 gar wohl um ein blosses Weihedatum handeln. Vergl. Gw. 4 und vor allem 17, Anm. 61. — Zum Argument, dass Johann Ritz doch nicht hätte übergangen werden können, «die Mutterkirche seines Heimatbezirkes auszustatten», kann gerade gesagt werden, dass der Zwist und die Spannungen zwischen der Mutterpfarrei Münster und der Kirchgemeinde von Biel, welche sich seit 1670 ein Pfarrecht nach dem andern erzwang, nicht ohne Rückwirkungen auf die Aufträge der Kirche von Münster bleiben konnten, hatten sich die Kirchleute von Biel im Kampf um die Errichtung ihrer Pfarrei doch sogar eine Kirchenstrafe zugezogen. Siehe Lauber [33], S. 369. Vergl. Einleitung. — Wie leidenschaftlich die Münsterer an ihren alten Pfarrechten festhielten, zeigt der Fall Reckingen. Siehe Briw [7], S. 74-83.

⁵⁴ In Jenny Hans, *Kunstführer der Schweiz*, 4. Aufl., Bern, 1945, S. 371 der «Ritzschule» zugeschrieben.

sicherten Werken des Johann Sigristen für seine Werkstatt in Erwägung gezogen werden müssen⁵⁵.

Für die Seitenaltäre, die in ihren Architekturen, was Proportionen und Nischenformen anbelangt, von den Seitenaltären in Saas-Grund beeinflusst zu sein scheinen, können wir keine positive Aussage tun, da sich ihr Figurenstil auch vom Hochaltar von Almagell unterscheidet.

Die Zuschreibung aller drei Altäre an die «Ritzschule» war wohl auch auf Grund der freischwebenden Kapitelle an den Seitenaltären erfolgt⁵⁶.

13. Saas-Balen, Kapelle, Hochaltar, zwei Seitenaltäre⁵⁷.

Der Hochaltar scheidet auch auf Grund des Figurenstiles, vor allem auf Grund der unruhig welligen Faltengebung und des Gesichtsausdruckes aus dem Werk des Johann und Jodok Ritz eindeutig aus. In seinem fünfschigen ersten Geschoss und seiner Gesamterscheinung dürfte er vom Hochaltar in der Ringackerkapelle von Leuk beeinflusst sein⁵⁸. Der figurenlose, einfache Aufbau des epistelseitigen Altars mit einem einzigen Paar gewundener Säulen und dekorativ aufgelöstem zweiten Geschoss hat in dieser Art ebenfalls kein Gegenstück im ganzen Werk des Johann und Jodok Ritz. Der evangelienseitige Altar aber ist ein spätes Rokokoaltärchen, das auch mit den beiden andern Altären der Kapelle in keiner Beziehung steht.

14. Sitten, Musée de Valère, Nr. 161 und Nr. 162. Zwei Reliefs aus dem Martyrium der hl. Katharina⁵⁹.

Im Gewand, in Körperproportionen und Gehaben der Figuren zeigen diese Szenen so offensichtlich den Stil des 16. Jahrhunderts, dass es unbegreiflich erscheint, dass überhaupt der Name eines barocken Bildhauers im Zusammenhang mit ihnen genannt werden konnte⁶⁰.

⁵⁵ Charakteristisch erscheint vor allem die Titelheilige Barbara mit ihrem runden harmonischen Gesicht und dem kleinteilig zerfahrenen Faltenwurf am Gewand. Die auf den Giebelansätzen ruhenden Heiligen erinnern unmittelbar an jene auf den Giebelansätzen des Katharinenaltars in Wiler (Goms). Gleich wie dort ist der Akanthus, welcher die Nische des ersten Geschosses umrahmt, in weitschweifigen Kurven gezogen. Siehe *Exkurs* 2.

⁵⁶ Siehe II. Kap., F.

⁵⁷ In Jenny Hans, a. a. O., S. 370 f. heisst es: «...vermutlich von Joh. Jost Ritz, 1744».

⁵⁸ Siehe *Exkurs* 2.

⁵⁹ Von Lauber und Wymann [35], S. 70 Johann Ritz zugeschrieben.

⁶⁰ Siehe Reiners Heribert, *Zwei Werke von Christoph Langeisen im Museum zu Valeria in Sitten*, in *Zeitschr. für Schweizerische Archaeologie und Kunstgeschichte*, Bd. 4, 1942, S. 155-159, Abb. 1, 2 u. 5.

15. Wassen (Kt. Uri), Beinhaus, Altar⁶¹.

Auf Grund des Vergleichs mit dem Altärchen in Gurtneilen-Wiler⁶² erweist er sich als ein Werk des Lukas Regli von Schattdorf.

16. Wassen (Kt. Uri), Weiler Wattingen, Kapelle, Altärchen⁶³.

Auf Grund der Verwandtschaft mit Nr. 6 stammt es wohl auch von Lukas Regli von Schattdorf⁶⁴.

⁶¹ Von Lauber und Wymann [35], S. 83 als Werk des Jodok Ritz in Erwägung gezogen.

⁶² Siehe Nr. 6 dieses Abschnittes und Anm. 40.

⁶³ Von Lauber und Wymann [35], S. 83 als Werk des Jodok Ritz vermutet.

⁶⁴ Siehe Nr. 6 dieses Abschnittes und Anm. 40.

ANHANG

1.

Vertrag des Bildhauers Johann Ritz und des Tischlers Christen Ritter mit den Einwohnern von Wychel (Fieschertal) für den Kapellenaltar, 1691¹.

« Merckt beschlossen zwischen den ehrsamten inwohneren zu Wychell im thall Viesch an eiren und den ehr : meystern Jo(hann)es Ritz bildhau(er) und meister Christen Ryter tischmacher andertheils wegen verdings ihres Altars Z wychell.

Im Jahr 1691 am 14. Jener zuo Viesch im küechen haus vor mir Schreiber und zügen hienachgemelt sind persönlich erschienen die ehr : Amman Jo(ann)es Kuochen weibell Marti glausen, Jo(ann)es Bortis, Moritz Büecher für sich und ihr mittgetheill und nachbauwern zuo wychell des thals Viesch eines theils.und die ehrsame meistr Jo(ann)es Ritz bildschneider, und meister C:Riter tischmacher andres theils.welche theill einen merckt beschlossen wegen eines verdings und auffrichtung eines nüwen Altars in ihr Capellen zuo wychell als volgt. Nemblich es sollen gemelte 2 meister zuo ihrem nüwen altar alles nothwendige holtz von arffen und andrem beqwemen holtz von ihrem zuo thuon.darnach soll der altar von und bis an den gewelb seine höche haben,die abtheillung dessen überlassen sie ihrer kunst und wissenschaft.das hauptbild in der mitte soll in einer muschelen ein schönes wer-schafftes Mariae bild sampt einen schönen blösen christkindlein geschnitzlet, zur rechten hand soll die bildnus st.Antonj von Padua,zur lingen aber H(eiliger)Agathae bildnuss in ihrer gebührenden postur und höche gemacht werden, welche zwey bilder iedweders zwischen 2 seüllen in muschelen gestellt sein sollen.die 4 seüllen sollen gschnitten werden mit trauben und Laubren nachdem vorgestellten oder vorgewisnen Riss gemacht werden.die ober höche

¹ Brig. Archiv des Geschichtsforschenden Vereins von Oberwallis. *Minutenbuch des Johann Kuochen von Viesch*, Notarius publicus, S. 65. — Die Kenntniss des Vertrags verdanke ich H. H. Dr. Hans Anton von Roten. — In Klammern wurden die Ergänzungen von Abkürzungen, aber auch von Wortteilen gesetzt, die durch Verderbnis des Papier-randes verloren gegangen sind.

soll von züaratthen, und Laubwerck rund gemacht sein dorin s(ankt) francisch knieend wie er die 5 s(ankt) wundtmahlen empfangen am gewelb aber ein crucifix in eines seraphinen g'stalt gemacht werden, in der mitte zuo oberst soll Gott des Vatters und des s(ankt) geistes figurs gemacht werden. die übrigen zieratthen neben den blindtflüglen sollen bestermassen nach dem Riss geschnitten werden. Zuo underst in der mitte des Postement soll ein Crucifix zwischen Mariae und s(ank)t Jo(ann)is des Evangelisten bilder gestellt werden. letst auswendig der Capellen ob der Portt in bestelten orth soll von gildstein s(ank)t Antonj von Padua bildt sauber gehauwen und auffgestellt sein und sollch auff nöchste glegenheütt. hergegen haben ermelte von wychell ihnen meistren versprochen 7 spanysche dublen an guottem werth wie es umb bargelt verkaufft wirdt zuo bezallen, ausgenomen 4 duggen thr(inkgeld) die an ge(melten) ihnen sollen bezalt werden, deeren einer auff he(ut) den meistern bar auff den merckt hin bezalt w(ird). haben also auff form wie oben gemelte the(il) ihr merckt beschlossen und versprochen denselben statt und fest zuo halten im beysein Zügeren des wo(hl)ehrwürdigen und geistlichen herrn Sebastiani An(der)ledj Rectoren zuo Viesch undt H(ernn) Jo(ann)is M(el?)baum kremer, meister Andres Anderledj und meister Jo(ann)es Anderledj undt meiner

C: Kuochen offen(tlichen) Schreibers. »

2.

Vertrag zwischen einigen Herren von Münster (Goms) und dem Bildhauer Johannes Sigristen betreffs des Katharinenaltars im Wiler bei Geschinen 1697¹.

« Merckt geschechen zwischen den wollwysen Hochgeachten f: f: f: undt gestrengen Herrn Hern Johan Jost Zehnden Richter Herrn Peter von Riedtmatten Obristen H. Melchior Jergen Landtvogt zu s. Moritzen, Herr Mathe Zeit Johan Hagen Amigen, undt Jbrigen Herrn.

So mit dem erfarnen Meyster Joanness Sigerst gemerktet tractiert undt iber ein komen ein komen (sic) ein altar in der Capellen bey S. Catharina am Wyler zu machen undt auff zurichten. Undt soll erstlih gesagter Meyster dem Riss nach im undern Corpo ein halbe saull gegen die andre saullen thuon.

Item dass Romanisch Laubwerk [!] soll besser als angedeüt erhebt werden.

Mehr soll ehr in dem Altar so vill bilder als im Riss begriffen einsetzen. Undt den selben gantzlich mit allen andren Zierden auss machen.

¹ Münster, Pfarrarchiv, D 66.

Die höche undt breite soll nach nothurfft undt erheischung dess Korss gemacht werden.

Um welche arbeit Meyne Kundige Herrn dem gemelten Meyster versprochen haben, sechzechen Dubell undt zwey Dugatuner dass trinkgelt. So Herr Kirchenvogt gedachtem Meyster an gelt oder wert nach vollendeten Werk entrichten soll. geschehen zen Minster den 28. Jener 1697 im beysein gesagter Herrn undt Meyner
Andrea Taffiner ».

3.

Vertrag des Johann Ritz mit der Kirchgemeinde Sedrun anno 1702¹.

« Im Jahr 1702 den 6. Aprilis, ist ein auffrechter und redtlicher mercht geschehen entzwischen dem kirchen vogt S. Vigilij zu Thawetsch² sambt den gesambten herren einess theilss und dan meister Johanness Ritz bildthawer von Walliss zu Seelgen gelegen mit nach vollgenden pacten wie nachvollget :

Erstlichen soll dass chor altar gemacht werde nach ausweisung dess abriess sambt den tabernakel in dem fuess einzusezen.

zum andern soll die kirchen geben wegen diser arbeit 230 reichss thaler, den halben theil zu bezahlen mit bahrem gelt, den andern theil mit vüch.

zum dritten soll er schuldig sein alle speisen zu nemen von dem kirchen-vogt, doch um den preiss, wie ess von einer loblicher obrikeit taxiert würdt.

zum fierten soll der kirchenvogt schuldig sein ihme meister haus, beth, geleger, geschier und andere zu kochen nothwendige geschier darzuo zu thuon und erhalten.

zum fünfften, dass vüch betreffende, soll ess übergeben sein zu sprechen, dass namblich die kirchen ein spruchman nemmen khan, den anderen spruchman der meister und dan den ieweiligen pfarherren.

zum sechten sollen alle speisen, und zehrungen ab dem ganzen Capital abgezogen werden, und nach abziehung der zerung bezahlt werden mit gelt und vüch, wie oblautet.

letstlichen ist dem meister auff den mercht geben worden 4 philipp. fals er mit todt abgienge, sollen solche seine Kinder erstatten. und ist solches geschriben durch mich Ludwig Jagmet, da mahlen pfarherren zu Thawetsch in beysein der herren geschwornen als namblichen Herrn st(atthalte)r Jacob

¹ Sedrun, Pfarrarchiv, Nr. 98.

² Tavetsch ist der Name des Tales und der umfassenden Pfarrei; Sedrun aber der des Dorfes.

Durtschey, H(ernn) str. Jakob Soliwa, H(ernn) str. Johan Mon und H(ernn) st(atthalte)r Benedict Siewi, kirchen vogt, den tag und jahr wie obsteht.
Ich Johanness Ritz beken wie obstett »³.

4.

*Vertrag der Pfarrgemeinde Andermatt mit dem Maler Johann Kaspar Leser von St. Gallen betreffs des Rosenkranzaltars, im Jahre 1728*¹.

« Verzeichnuss dess Vergleichs zwüschen Herrn H. Amman Christen und der wohlehrw. Patren zu Ursren an d Math mit dem Mahler Johan Caspar Lässer (von St. Gallen) den Bruederschafft Altar betreffend.

1. Erstlich das Laubwerkh alles verguldt und die Stäb und Carniss gleich dem oberen Altar auch verguldt.
2. die 2 bilder S.Dominic und S.Cathr. von Senis die kleidung silber und gold, die füethere schwarz.
3. der boden des Rosenkrantz bogens soll mit blauwer glassur glassiert seyn.
4. was glatte arbet ist, soll roth werden wies undten anfangen ist.
5. die Säülen sollen hochroth werden.
6. die g'heimbnussen verbessert mit gold und farben.
7. die Muschelen in d' höche von gold, die tieffe silber.

NB und was von gold, soll vom besten gold seyn. den preys betreffend, so verspricht H. Hans Caspar der Mahler auf zukünftige fasten 1728 [sic] den anfang zu mahen und fort zu arbeiten. den preys sag ich betreffend — vier kertenstökh versilbert mit feinem silber glassiert — verspricht H. Pfruendtvogt 200R an geldt, ausgenommen was er der Mahler verzehrt das geht von denen 200 guldenen hinwekh und darvon gerechnet. Item, das Trinkgeldt belangend, so wird solches auf verrichte arbet hin denen Väteren und H. Pfruendvogt überlassen. // auf die Arbet hin hat H. Joan Caspar Lässer d' Mahler ein Ducaten empfangen.

Accordiert wie obsteht den 19 tag herbst-Mt. ao 1728.

Ich Johann Caspar Lesser
Mahler von St. Gallen bekenne
wie obstett.

P. Ruedolph von Appez
Capuciner zu Urseren
an der Matth.

³ Eigenhändige Unterschrift, die sich von der Schrift des Pfarrers unterscheidet.

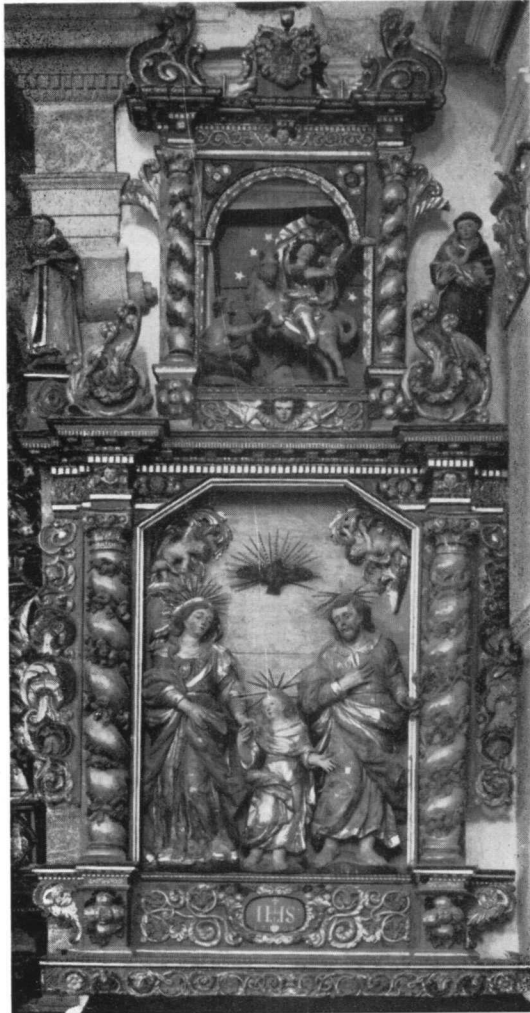
¹ Andermatt, Pfarrarchiv, B 10. Neben dem signierten Original existiert von gleicher Hand eine Kopie in schöner Abschrift und mit unwesentlichen Variationen in der Schreibweise.



Münster, auf dem Biel, St. Antoniuskapelle, Hochaltar von 1683.



Ritzingerfeld, Hochaltar von 1690, erstes Geschoss.
Die Seitenranken von Johann Ritz, 1691 (signiert).



Ritzingerfeld, Altar der Hl. Familie, Gesamtansicht,
von Johann Ritz, 1691 (signiert).



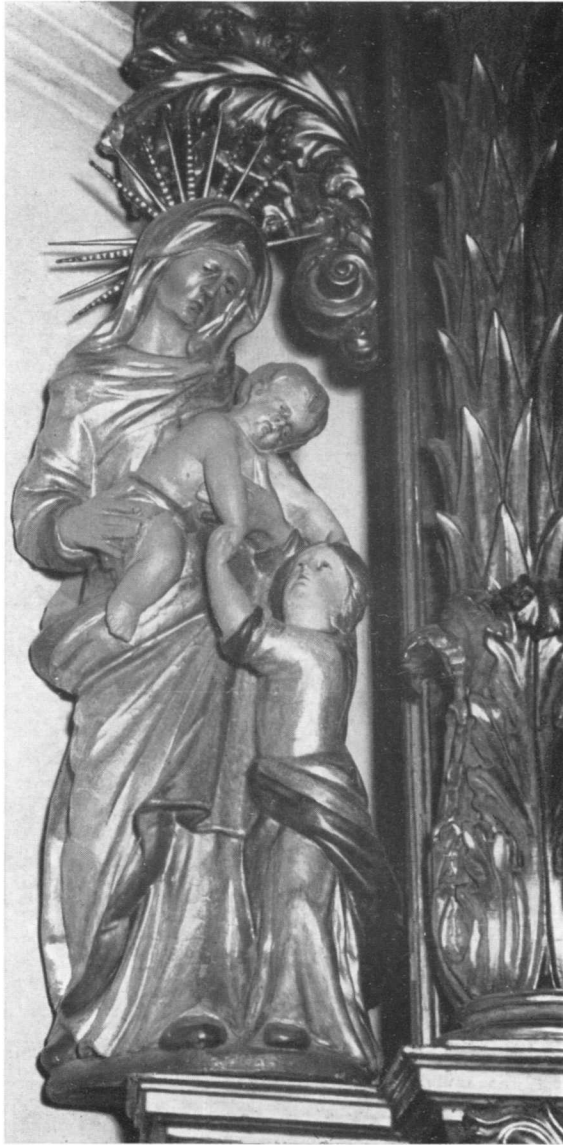
Ritzingerfeld, Altar der Hl. Familie, erstes Geschoss,
von Johann Ritz, 1691 (signiert).



Fieschertal, Wichel, Kapellenaltar, erstes Geschoss mit Standkreuz,
von Johann Ritz, 1691.



Binn, Schmidigenhäusern, Antoniusaltar, Gesamtansicht,
von Johann Ritz, 1692 (signiert).



Binn, Schmidigenhäusern, Antoniusaltar, Anna selbdritt,
von Johann Ritz, 1692.



Bürchen, Wandfluhkapelle, Marienaltar (Epistelseite), Gesamtansicht,
von Johann Ritz, 1695 (signiert).



Bürchen, Wandfluhkapelle, Marienaltar (Epistelseite), hl. Agatha,
von Johann Ritz, 1695.



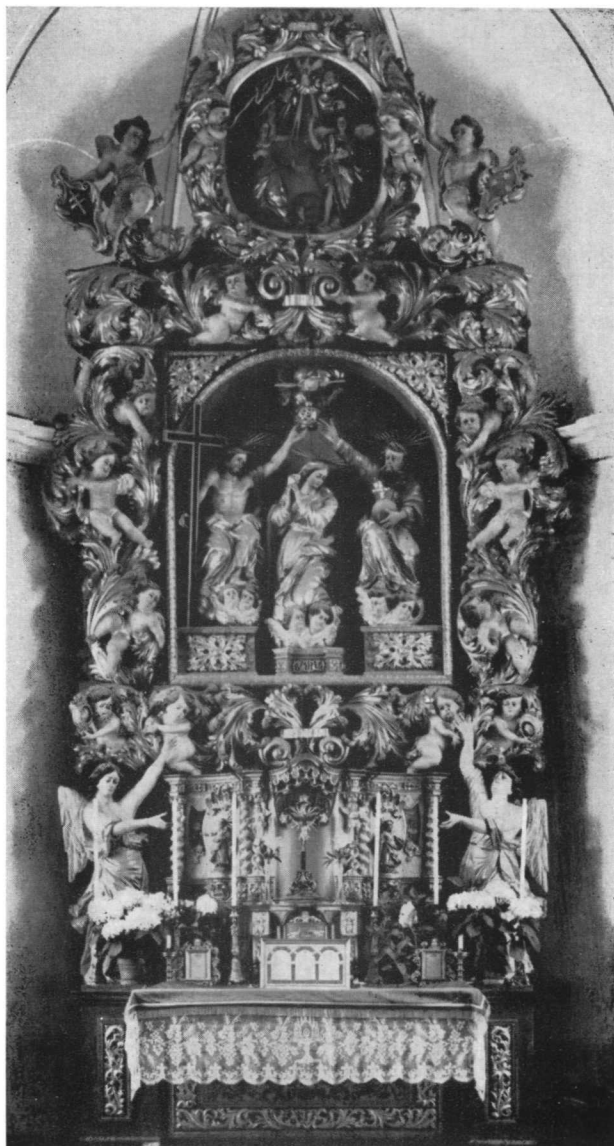
Unterbäch, Pestkapelle auf dem Capetsch, Nothelferaltar, hl. Sebastian,
von Johann Ritz, 1696.



Unterbäch, Pestkapelle auf dem Capetsch, Nothelferaltar, Maria vom Siege,
von Johann Ritz, 1696 (datiert).



Naters, Pfarrkirche, Sebastiansaltar, Gesamtansicht,
von Johann Ritz, 1696 (datiert).



Unterbach, Pfarrkirche, Hochaltar, Gesamtansicht,
von Johann Ritz, 1697 (datiert).



Binn, Imfeld, Kapelle, Hochaltar, erstes Geschoss,
von Johann Ritz, ca. 1700.



Betten, Kapelle auf Bettmeralp, Hochaltar, Maria mit Kind,
von Johann Ritz, ca. 1700.



Sedrun, Pfarrkirche, Hochaltar, Gesamtansicht,
von Johann Ritz, 1703 (signiert).



Sedrun, Pfarrkirche, Hochaltar,
a) Akanthusmedaillon mit Halbfigur Gottvaters *b)* Assunta
von Johann Ritz, 1703.



Sedrun, Pfarrkirche, Hochaltar, hl. Petrus,
von Johann Ritz, 1703.



Sedrun, Pfarrkirche, Hochaltar, hl. Petrus,
von Johann Ritz, 1703.



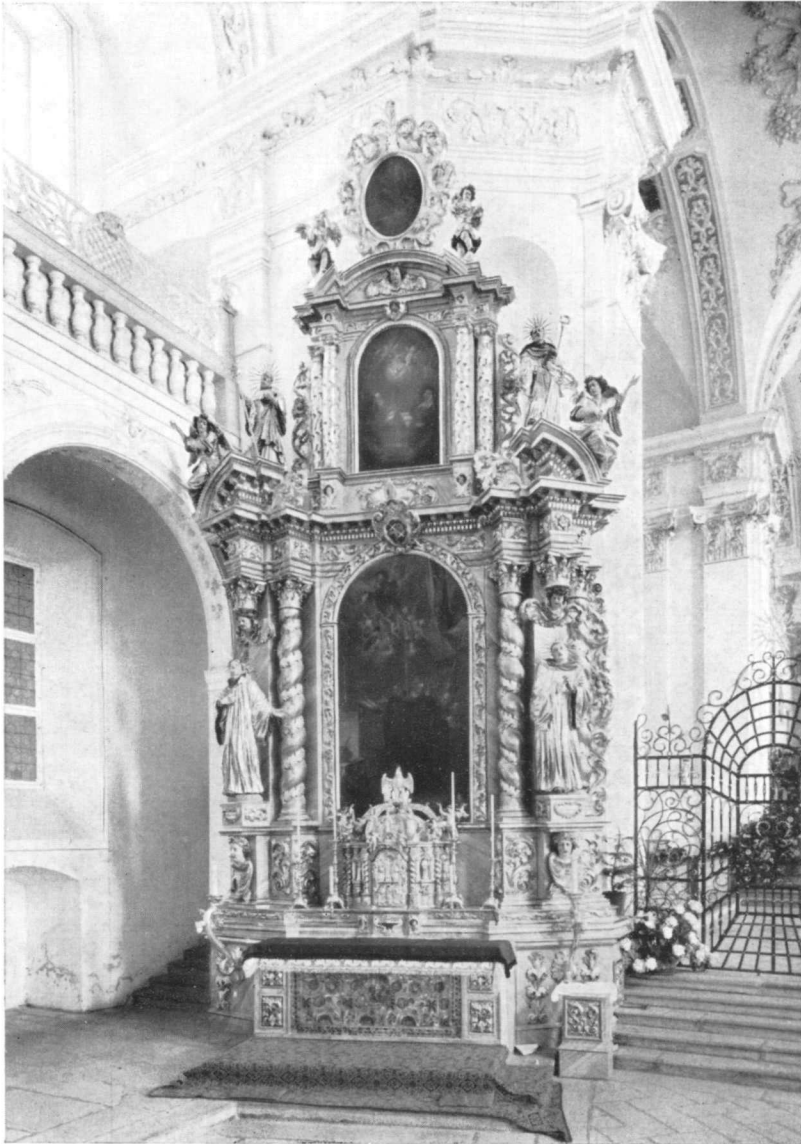
Sedrun, Pfarrkirche. Hochaltar, Hermenengel,
von Johann Ritz, 1703.



Sedrun, Pfarrkirche, Hochaltar, Tabernakel,
von Johann Ritz, 1703.



Vrin, Pfarrkirche, Hochaltar, Gesamtansicht,
von Johann Ritz, 1710.



Disentis, Klosterkirche, Benediktsaltar, Gesamtansicht,
von Johann Ritz, ca. 1711—1712.



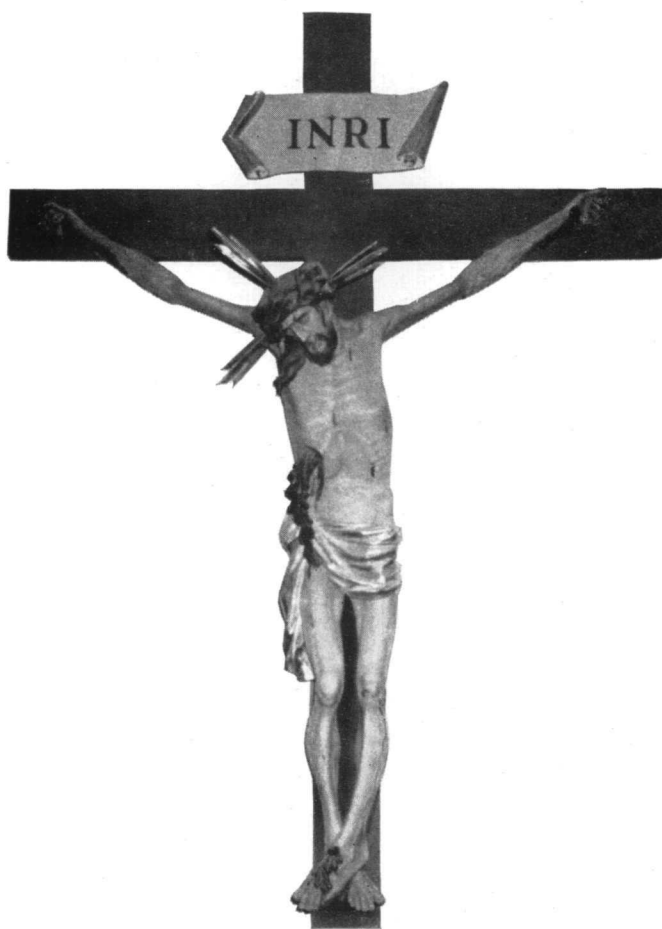
Ritzingerfeld, Katharinenaltar, Gesamtansicht,
von Johann Ritz, 1713 (laut Inschrift).



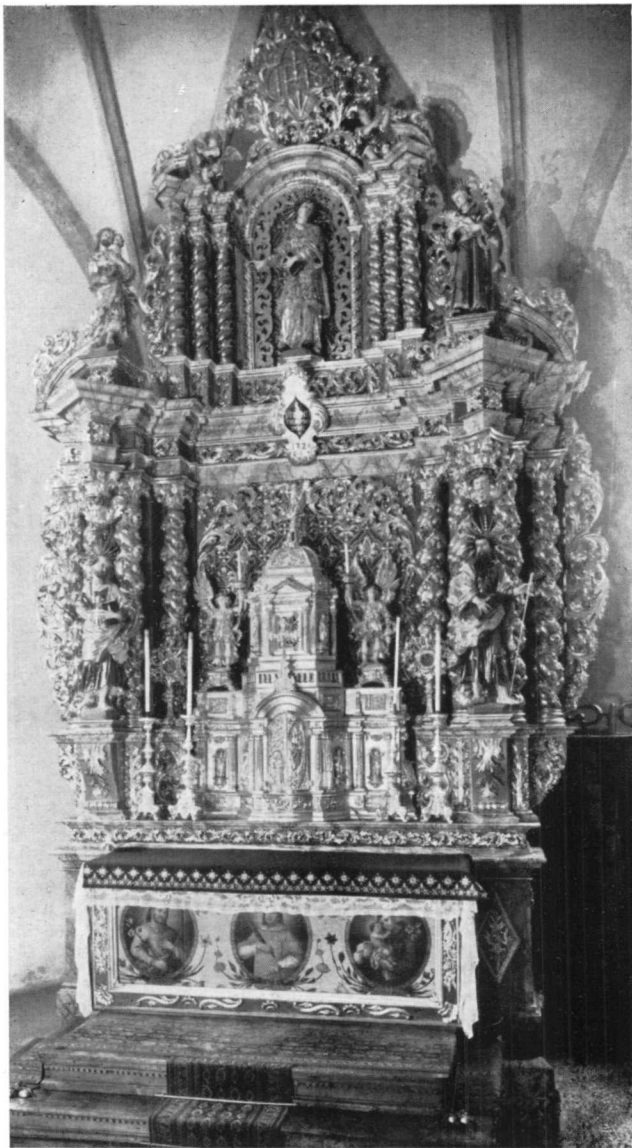
Oberwald, Pfarrkirche, Hochaltar, Gesamtansicht,
von Johann Ritz, ca. 1715—1716.



Andermatt, Pfarrhaus, hl. Petrus und hl. Paulus,
von Johann Ritz, 1716.



Täsch, Pfarrkirche, Kruzifixus
von Johann Ritz.



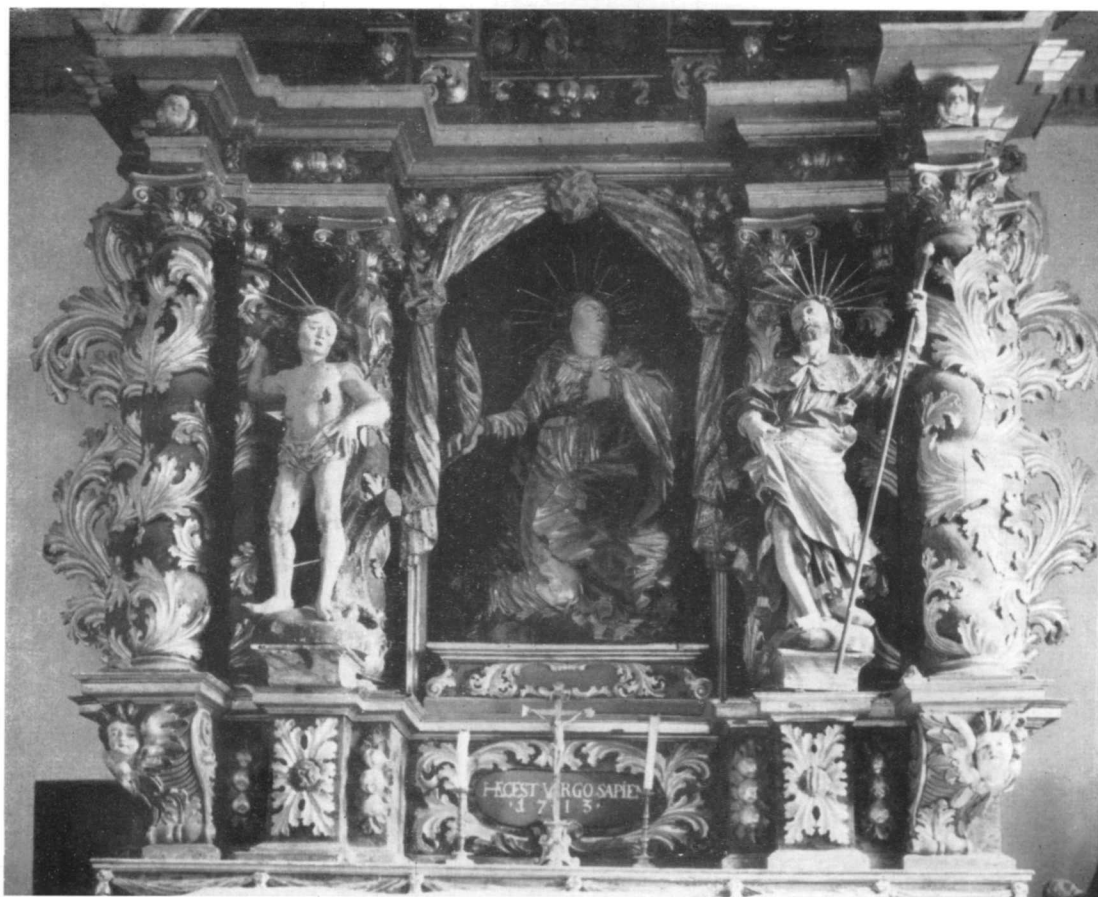
Pleif, Pfarrkirche, Hochaltar, Gesamtansicht,
von Johann Ritz, 1724 (signiert).



Pleif, Pfarrkirche, Hochaltar, hl. Petrus und hl. Paulus,
von Johann Ritz, 1724.



Wassen, Pfarrkirche, Seitenaltar (Epistelseite),
von Jodok Ritz, 1733.



Geschinen, Wiler, Kapelle, Katharinenaltar, erstes Geschoss,
von Johann Sigristen, ca. 1697.



Mörel, Hohenflub, Hochaltar, Leuchterengel,
von Anton Sigristen, 1732.

REGISTER

A

- Abegg Franz Johann, Maler, von Schwyz
197, 234, 303, 305, 334.
- ACLETTA siehe Disentis.
- Adamer Georg, Bildhauer, in Sitten
182, 203 Anm. 10.
- AIROLO (Tessin, Leventina) 252.
- Albasino Joh. Bapt. Maria, Bildhauer,
von Fermo, 177, 192 Anm. 25.
— Karl, Bildhauer 179, 192 Anm. 25.
- ALTANCA (Tessin, Leventina)
— Pfarrkirche :
— Altäre 342 Anm. 21.
- Altarriss 206, 350.
- ALTDORF (Uri) 181, 250.
— Historisches Museum :
— Maria mit Kind aus der Werkstatt
des Joh. Ritz 250, 335 f.
— Vier Heilige 336.
- ANDERMATT (Uri)
— Pfarrarchiv 172.
— Pfarrestrich :
— hl. Petrus u. hl. Paulus 1716 von
Joh. Ritz 236 Anm. 31, 308, Taf. 26.
— Pfarrkirche 172, 248 Anm. 21.
— ehem. Hochaltar 1698 172, 320
Anm. 276.
— ehemaliger Rosenkranzaltar, siehe
Hospental, Zumdorf, St. Niklaus.
— Hochaltar 1716 von Joh. Ritz 172,
197, 237, 292, 306-309.
- Anna selbdritt 193, 207, 208, 267 f., 294,
297, 331 f.
- AOSTA
— Triumphbogen 330.
- AUSSERBINN (Wallis, Goms)
— Dorfkapelle :
— hl. Anna selbdritt 1702 von Joh.
Ritz 267 f.

B

- Bademer Christoph, Maler, von Feldkirch,
181, 202 Anm. 2.
- Barock und Spätgotik 192, 203, 204, 205-207,
215, 226 f., 228, 233, 263, 266.
- Barock, Walliser- 188 Anm. 8, 227.
- BELLWALD (Wallis, Goms)
— Pfarrestrich :
— hl. Bischof und hl. Ritter von Joh.
Sigristen 242 f.
— Pfarrhaus :
— Kruzifix von Joh. Ritz 314.
— Pfarrkirche :
— evangelienseitiger Altar 243.
— Hochaltar um 1704 von Joh. Si-
gristen 208 Anm. 42, 242 f., 302, 342.
- BETTEN (Wallis, Goms)
— Bettmeralp Kapelle :
— Madonna von Joh. Ritz 282, Taf. 15.
— Bildstock, Relief mit Josefs Tod 1702
aus der Werkstatt des Joh. Ritz 336.
- BIEL (Wallis, Goms) 187.
— Beinhaus :
— Altar 1687 von Joh. Ritz 196, 226,
259, 261.
— Pfarrarchiv 172 f.
— Pfarrhaus :
— Kreuzgruppe 1705 aus der Werk-
statt des Joh. Ritz 287.
— Pfarrkirche 172 f.
— ehem. Kreuzaltar siehe Beinhaus-
altar.
— Grabchristus aus der Werkstatt des
Joh. Ritz 320 f.
— Hochaltar aus der Werkstatt des
Joh. Ritz 229, 307, 317-320.
— Kanzel 1704 von Joh. Ritz und
Peter Carlen 286.
— Orgelgehäuse 342 f.
— Reste zweier Seitenaltäre aus der
Werkstatt des Joh. Ritz 320.

BIEL (bei Münster) siehe Münster
Bildhauer als Maler 233 Anm. 5.
Bin Ignaz Josef, Bildhauer, von Feldkirch
182, 202 Anm. 2, 238 Anm. 42.

BINN (Wallis, Goms)

- Pfarrhaus :
- Madonna von Joh. Ritz 267.
- Pfarrkirche :
- Hochaltar 1767 von Peter Lagger
und 1769 von Joh. Truhmann 173,
238 Anm. 42, 281.
- Seitenaltar St. Peter von Anton Si-
gristen 256, 281 Anm. 94.
- Giessen Kapelle :
- ehem. Madonna von Joh. Ritz 267
Anm. 29.
- Imfeld Kapelle :
- Martinsaltar von Joh. Ritz 280-282,
Taf. 14.
- Schmidighäusern Kapelle :
- Antoniusaltar 1692 von Joh. Ritz
193, 196, 204, 208, 229, 236 f., 265,
267, 281, Taf. 6 u. 7.
- Zenbinnen Kapelle 1725 :
- Sebastiansaltar von Anton Sigristen
255.

BLATTEN (Wallis, Raron)

- Kühmatt Kapelle :
- Hochaltar von Joh. Sigristen 192
Anm. 26, 243 f., 345.

BLITZINGEN (Wallis, Goms)

- Pfarrkirche :
- Hochaltar 1715 von Joh. Ritz 208,
301 f.
- Bodmen Kapelle :
- Altar aus der Werkstatt des Joh.
Ritz (Jodok Ritz) 324 f.
- Gadmnen Kapelle :
- 6 Rosenkranzmedaillons von Joh.
Ritz 301, 302 f.
- Kastelbiel, ehem. Altar siehe Pfarr-
kirche.

BODMEN siehe Blitzingen

Bodmer Mauritius, Bildhauer 175, 192, 195
Anm. 44, 240.

Bossart Josef, Orgelbauer, von Baar 181.

BRIG (Wallis)

- Privatbesitz Fam. Hermann Seiler :
- Fragment eines Tisches des Pfarrers
Garin Ritz 1759 200 Anm. 74.
- Privatbesitz Prof. Dr. Albert Carlen :
- Madonna mit Kind 256.
- Pieta 256

BRIGELS (Graubünden, Vorderrhein)

- Pfarrkirche :
- Hochaltar 251, 252, 295 Anm. 167.

BRUNN-BIEL siehe Eischoll

Brunner Christian, Bildhauer, von Siders
176, 192.

BÜRCHEN (Wallis, Raron) 196 f.

- Hotel Bietschhorn :
- Standkreuz 341.
- Ibrich Kapelle 177, 180.
- Marienaltar 1694 von Joh. Ritz 268-
270, 272, 285 f.
- Jostbiel Kapelle 180.
- Mürächer Kapelle :
- hl. Antonius Abt von Joh. Ritz 273.
- Giebelmedaillon von Joh. Ritz 273.
- Wandfluhkapelle 180.
- Bildstock, Schmerzensmutter von
Joh. Ritz 207, 271.
- Marienaltar, epistelseitig, 1695 von
Joh. Ritz 197, 231, 270 f., 272,
Taf. 8 u. 9.
- Zenhäusern Kapelle :
- hl. Agatha von Joh. Ritz 270.

BURGEN siehe Törbel

BÜRGLEN (Uri)

- Pfarrkirche :
- Grosse Orgel 1708-1710, von Josef
Bossart 181, 341 f.
- Hochaltar 343.
- 2 Seitenaltäre aus Kapelle im
Riedertal von Lorenz Wolleb 1746
bemalt 174, 235 Anm. 26, 343 f.

C

CAMISCHOLAS siehe Sedrun

CAPETSCH siehe Unterbäch

Caravaggio, Madonna dei Palafrenieri 262.

Carlen, Orgelbauerfamilie, von Reckingen
und Gluringen 173, 188 Anm. 8.

- Johann, Bildhauer und Maler, von
Reckingen 192, 233 Anm. 5.

- Matthäus, Orgelbauer, von Reckin-
gen 180, 188 Anm. 9, 204, 256
Anm. 20.

- Peter 286.

Courten Christina de, von Siders, Gattin
des Malers Joh. Franz Anton Ritz
177, 200.

D

DISENTIS (Graubünden, Vorderrhein)

- Kloster :
- Hl. Petrus aus der Werkstatt des
Joh. Ritz 233, 309.

- Klosterkirche :
 - Benediktsaltar um 1711 von Joh. Ritz 197, 208, 228, 291, 292, 296 f., 322, Taf. 23.
 - ehem. Hochaltar 197, 238, 289 f.
 - Josefsaltar 246.
 - Plazidusaltar um 1709 von Joh. Ritz 181, 197, 208, 228, 289-293, 296 f., 322.
 - Altarblätter von Francesco Antonio Giorgioli 181, 289.
 - ehem. Tabernakel von Br. Peter Solèr 264 Anm. 22.
 - Theophilsaltar 246.
 - Pfarrkirche :
 - ehem. Schmerzensmutter 1705 von Joh. Ritz 289.
 - Aeletta Kapelle :
 - Hochaltar ca 1680 :
 - hl. Johannes Bapt., hl. Joachim, hl. Anna mit Maria, hl. Josef von Joh. Ritz 297 f.
 - Agathakapelle :
 - hl. Agatha 1708 von Joh. Ritz 236, 288 f., 312.
 - Funs Katharinenkapelle :
 - hl. Katharina 1708 von Joh. Ritz 174, 287 f.
- Dirren Johannes, Schreiner, von Bürglen 176, 202 Anm. 2, 240.

E

- EISCHOLL (Wallis, Raron)
- Brunn-Biel Kapelle :
 - Altar 1707 235 Anm. 23.
- ERNEN (Wallis, Goms) 187, 197, 281.
- Pfarrkirche :
 - Chorgestühl 1666 von Jörg Matig u. Hans Siegen 191.
 - Hochaltar 1758 von Placy Schmid und Joh. Kaspar Leser, Vertrag, 174, 235.
 - Niederernen Kapelle :
 - Hochaltar von Joh. Sigristen und Mauritius Bodmer 174 f., 192, 240.
- ERSTFELD (Uri)
- Maria mit Kind siehe Altdorf Histor. Museum.
 - vier Heilige siehe Altdorf Histor. Museum.
- Ertinger Franz, Bildhauergeselle, von Immenstadt 204 Anm. 16.
- ESCHEN (Liechtenstein)
- Pfarrkirche :
 - 2 Altäre 1650 von Erasmus Kern, Christoph Bademer und Bernhard Gamall 181.

EYHOLZ (Wallis, Visp)

- Kapelle :
 - Evangelienseitiger Altar 192 Anm. 26.
 - Hochaltar 194, 195, 209, 244.

F

- Hl. Familie 214 f., 266.
- FELLERS (Graubünden, Glenner)
- Alte Pfarrkirche St. Remigius :
 - Hochaltar 251, 295 Anm. 167.
- FIESCHERTAL (Wallis, Goms)
- Wichel Kapelle :
 - Altar 1691 von Joh. Ritz und Christian Ritter 173 f., 193, 196, 202 f., 206, 209, 226 Anm. 70, 262-264, 274, 349 f., Taf. 5.
 - Altarkreuz von Joh. Ritz 264, 350, Taf. 5.
 - hl. Antonius von Padua 1691 von Joh. Ritz 264, 350.
 - Kruzifix von Joh. Ritz 264.
 - Zur Flüh Kapelle :
 - hl. Martin von Joh. Ritz 264 f.
- Fiessli Friedrich, Bildhauer, von Bürglen 344.
- Franzoni Francisco, Holzarbeiter, in Schattdorf 251.
- Freischwebende Kapitelle 208, 226 f., 290 f., 296, 310.
- Frey Sigisbert, Maler, von Disentis 182, 294.
- Fruchtbündel 194 Anm. 38, 195, 229, 261.
- FUNS siehe Disentis

G

- GADMEN siehe Blitzen
- Camall Bernhard, Tischler, von Feldkirch 181, 202 Anm. 2.
- GAMSEN (Wallis, Brig)
- Kapelle :
 - Altar 1733 von Anton Sigristen 255.
- GESCHINEN (Wallis, Goms)
- Wiler Katharinenkapelle :
 - Altar um 1697 von Joh. Sigristen 176, 194, 195, 206, 239-242, 243, 244, 350 f., Taf. 31.
- GIessen siehe Binn
- Giltstein 196, 209, 262, 264, 267 f.
- Giorgioli Francesco Antonio, Maler 181, 289, 291, 292.
- GLETSCH (Wallis, Goms)
- Hotel Rhonegletscher
 - Giltsteinofen aus dem Ritzhause von Selkingen 200 Anm. 74.
 - Wiege der Bildhauerfamilie Joh. Ritz 1697 198, 278.

GLIS (Wallis, Brig)
 — Pfarrkirche :
 — Schmerzensmutter auf Schmerzensmutteraltar 2. Viertel des 16. Jh. 207, 271.
 GÖSCHENEN (Uri)
 — ehem. Pfarrkirche :
 — Hochaltar siehe Göschenentalp
 GÖSCHENENTALP (Uri)
 — Kapelle :
 — Hochaltar 1724 von Jodok Ritz 246.
 GOMS (Wallis) 186-188.
 GRÄCHEN (Wallis, Visp)
 — Pfarrkirche :
 — Hochaltar 227 Anm. 81, 313.
 — Petrusaltar 227 Anm. 81, 313.
 — Rosenkranzaltar aus der Werkstatt des Joh. Ritz 313 f.
Granatfruchtbündel siehe Fruchtbündel.
Graphische Vorlagen 209 Anm. 47, 214, 217 Anm. 60, 299.
 GRENGIOLS (Wallis, Goms)
 — Pfarrkirche :
 — Kreuzaltar 257.
 GRIMISUAT (Wallis, Sitten)
 — Pfarrkirche :
 — Hochaltar 226 Anm. 71.
 Günther Ignaz, Bildhauer 196, 205, 207 Anm. 33, 253.
 GURTNELLEN (Uri)
 — Wiler Kapelle St. Anna
 — Altar 1767-1771 von Lukas Regli 178, 251 Anm. 32, 344.
 GURTNELLENBERG (Uri)
 — Pfarrkirche :
 — Hochaltar und 2 Seitenaltäre 344.

H

Has Joh. Jak., Maler, von Feldkirch 182, 202 Anm. 2, 238 Anm. 42.
Hermenengel 193, 207, 217 f.
 HOHENFLUH siehe Mörel
 HOSPENTAL (Uri)
 — Pfarrkirche :
 — 2 Seitenaltäre von Jodok Ritz 249 f.
 — Zumdorf Kapelle St. Niklaus :
 — Altar St. Niklaus : ehem. Rosenkranzaltar von Andermatt von Jodok Ritz und 1728 von Kaspar Leser 172, 236, 237, 238, 247-249, 352.

I

IBRICH siehe Bürenchen
 Jerjen Leopold, Bildhauer, von Reckingen 206 Anm. 24.

IGELS (Graubünden, Glenner) 175.

- Pfarrkirche :
 - Altar der hl. Barbara aus der Werkstatt des Joh. Ritz (Jodok Ritz) und 1723 von Joh. Kaspar Leser 234, 246, 321, 325-328.
 - Namen-Jesualtar aus der Werkstatt des Joh. Ritz (Jodok Ritz) und 1723 von Joh. Kaspar Leser 234, 246, 321, 328.
 - ehem. Tabernakel siehe Vrin.
- Kapelle St. Sebastian :
 - Hochaltar 1506 von Ivo Strigel, ca. 1741 barockisiert von Anton Sigristen 192 Anm. 26, 256 f., 328, 344.
 - Seitenaltäre ca. 1741 von Anton Sigristen 237 Anm. 37, 255 Anm. 14, 256 f., 328, 344.

IMFELD siehe Binn

IM FELD siehe Törbel

J

JOSTBIEL siehe Bürenchen

K

Kändel Jörg, Bildhauer, von Biberach 341 Anm. 11.
 Karlen siehe Carlen
Karyatidenengel 227, 293, 313.
 KASTELBIEL siehe Blitzingen
 Kern Erasmus, Bildhauer, von Feldkirch 181, 202 Anm. 2.
 KIPPEL (Wallis, Raron)
 — Pfarrkirche :
 — 3 Altäre um 1740 von Joh. Bapt. Albasino 192 Anm. 25.
 Knecht Hans Heinrich, Bildhauer, von Lauf-
 fenburg 178, 182, 191, 193, 203
 Anm. 10, 233 Anm. 5.
Kostenangaben 172, 177, 179, 264, 283, 289,
 306 f., 329, 351.
 KRIENS (Luzern)
 — Pfarrkirche :
 — Hochaltar 345.
 KÜHMATT siehe Blatten
 Kürchenberger Melchior, Tischler, in Sitten
 182, 203 Anm. 10.

L

Lagger Anton, Bildhauer, von Reckingen 173.
 — Peter, Bildhauer, von Reckingen 173,
 200, 238 Anm. 42, 251.
Lebensweise des Bildhauers 198.

Leser Johann Kaspar, Maler, von St. Gallen
172, 174, 175, 176, 177, 179, 180,
197, 198, 200 Anm. 78, 204, 234 f.,
248, 251 Anm. 37, 256 Anm. 20,
317, 327 f., 352.

LEUK (Wallis)

- Ringackerkapelle 175.
- Hochaltar 1705, 1709 gefasst 195
Anm. 41, 244, 347.
- Singrien Kapelle :
— Altärchen 237 Anm. 37.

Linkshändigkeit von Figuren 209 Anm. 47,
299, 312.

LÖTSCHENTAL siehe Blatten, Kippel.

LUMBREIN (Graubünden, Glenner)

- Pfarrkirche :
— Hochaltar 1741-1743 von Anton Si-
gristen 256, 257, 295 Anm. 167, 307
Anm. 231.
- Kapelle St. Rochus :
— Altar 246 Anm. 10.

M

MADRANO (Tessin, Leventina)

- Kirche :
— Hochaltar 342 Anm. 21.
- Tabernakel 251 f.

Manierismus 230-232, 271.

Manierismus und Spätgotik 230 f.

Maria vom Siege 193, 194, 207, 261 f.,
268 f., 285.

Mariae Himmelfahrt (Assunta) 208, 215 f.,
274, 301 f., 319.

Mariae Krönung 208, 275, 302.

Matig Jörg, Bildhauer, von Mörel 191, 192
Anm. 26.

Medlinger Jos. Melchior, Bildhauer, in
Sitten 178, 192.

MIEGE (Wallis, Siders)

- Pfarrkirche :
— Hochaltar 226 Anm. 71.

MONTHEY (Wallis)

- Privatsammlung Contat
- Reiterturnier 345 f.

MÖREL (Wallis)

- Hohenfluh Kapelle :
— Hochaltar und zwei Seitenaltäre
1732 von Anton Sigristen und 1733
von Joh. Kaspar Leser 175, 234 f.,
238 Anm. 42, 252-255, Taf. 32.

MUND (Wallis, Brig)

- Pfarrkirche :
— Seitenaltar 1658 von Jörg Matig
192 Anm. 26.

MÜNSTER (Wallis, Goms) 178, 187, 190, 206.

- Pfarrhaus :
— Schrank des Pfarrers Garin Ritz 1741
199 f.
- Pfarrkirche :
— Katharinenaltar 346.
- Kreuzgruppe 1743 von Peter Lager
251 Anm. 34.
- Portal 199.
- Rosenkranzaltar von Christian Brunner
1703 176, 192.
- Taufsteinaufsatz von Joh. Sigristen
1698 178.
- Biel Kapelle St. Antonius :
— Hochaltar 1683 193, 194, 195, 207, 218,
268, 269, 299, Taf. 1.

MÜRÄCHER siehe Bürenchen

N

Nasal Joh. Jak., Schreiner, von Feldkirch
182, 202 Anm. 2.

NATERS (Wallis, Brig) 196.

- Pfarrkirche :
— Chorgestühl 1665 von Hans Siegen
191.
- Hochaltar :
— Maria vom Siege von Joh. Ritz
262, 275.
- Kreuzaltar 176, 210 Anm. 52, 274.
- Sebastiansaltar 1696 von Joh. Ritz
176, 208, 210 Anm. 52, 239, 273-275,
290 f., Taf. 12.
- Beinhauskapelle
— St. Anna-Altar von Anton Sigristen
252 Anm. 4, 255.

NAX (Wallis, Hérens)

- Pfarrkirche :
— Hochaltar 226 Anm. 71.

NENDELN (Liechtenstein)

- Kapelle
— Hochaltar 1686 von Ignaz Josef Bin,
Joh. Jak. Has und Joh. Jak. Nasal,
Vertrag, 182, 238 Anm. 42.

NIEDERERNEN siehe Ernen

NIEDERWALD (Wallis, Goms)

- Pfarrkirche :
— Rosenkranzaltar 257.

O

OBERGESTELN (Wallis, Goms)

- Pfarrkirche :
— Siegesmadonna von Joh. Sigristen
240, 243 f.
- Pfarrhaus :
— Kruzifixus von Joh. Ritz 337.
- Friedhofkapelle :
— Apostel 240.

OBERWALD (Wallis, Goms)

- Pfarrkirche :
 - Hochaltar von Joh. Ritz und 1716 von Franz Abegg 197, 234, 257 Anm. 30, 303-305, Taf. 25.
 - Josefsaltar, evangelienseitig, 1716 von Joh. Franz Abegg gefasst 234 Anm. 8, 305.
 - Rosenkranzaltar aus der Werkstatt des Joh. Ritz (Jodok Ritz) 245, 305 f., 335.
 - Taufsteinaufsatz von Anton Sigristen 176, 253, 256.

OBERSAXEN (Graubünden, Glenner)

- Pfarrkirche :
 - ehem. Altäre siehe Schindellegi.

P

Pfefferle Joh. Jos., Maler 173.

Plastik und Malerei 274.

PLEIF (Graubünden, Glenner)

- Pfarrkirche :
 - Hochaltar 1724 von Joh. Ritz und 1726 von Franz Abegg 197, 208, 210, 221-224, 228 f., 230, 234, 238, 246, 247, 249, 257 Anm. 30, 290 f., 320, 334 f., Taf. 28 u. 29.

R

RANDA (Wallis, Visp)

- Pfarrkirche :
 - Hochaltar von Anton Sigristen 255.

RECKINGEN (Wallis, Goms) 188 Anm. 8.

Regli Lukas, Bildhauer, von Schattdorf 177, 178, 247 Anm. 15, 251, 343, 344.

RIED (Wallis, Mörel)

- Riederalp Kapelle :
 - Kruzifixus 1704 von Joh. Ritz 336 f.

RIEDERTAL (Uri) siehe Bürglen.

Riedmatten Johann Franz, Bildhauer 178, 192.

Ritter Christian, Tischler 174, 262-264, 349.

- Johann, Bildhauer, in Leuk 175, 192, 195 Anm. 44.

Ritz Stammbaum 189 Anm. 1.

- von Bodmen 174, 189 Anm. 2.
- von Niederwald 174, 189.
- von Selkingen 173, 176, 189 Anm. 2, 190.
- Andreas, Weibel 174, 188 Anm. 7, 190 u. Anm. 7-10, 299.
- Bonaventura, Pfarrer 174.
- Garin Johann Georg, Pfarrer und Schriftsteller 174, 199, 252, 290.
- Jodok, Bildhauer, von Selkingen 173, 174, 177, 180, 181, 193, 197, 198, 199, 200 Anm. 74, 204, 209, 225 Anm. 66, 230, 234, 245-252, 290, 306, 311, 315, 317, 322, 325, 327, 333, 335 f.

— Johann, Hauptmann, von Obergesteln, 2. Hälfte des 15. Jh. 178, 189 Anm. 1.

— Johann Franz Anton, Maler, von Selkingen 173, 177, 179, 200, 201, 204, 235, 251 Anm. 37, 317.

— Johanna Franziska, Gattin des Malers Hans Kaspar Leser, von Selkingen 172, 175, 176, 177, 198 Anm. 64, 199, 234, 235 Anm. 16 u. 18.

— Raphael, Maler, von Niederwald 189 Anm. 3.

RITZINGEN (Wallis, Goms)

— Kapelle St. Anna 1732 benediziert :

— Altar von Anton Sigristen 254, 255.

RITZINGERFELD (Wallis, Goms)

- Kapelle 173.
 - Altar der Hl. Familie 1691 von Johann Ritz 194, 196, 204, 207, 210, 211-215, 226, 239, 259, 260 f., 274, Taf. 3 u. 4.
 - Zwei Akanthusranken mit je einem Putto von Joh. Ritz 300, Taf. 4.
- 2 anbetende Engel von Joh. Ritz 300 f., Taf. 2.
- Hochaltar 1690 194, 195, 207, 208, 243, 267, 302, Taf. 2.
- Seitenranken 1691 von Joh. Ritz 194, 196, 260, 276, Taf. 2.
- Katharinenaltar 1713 von Joh. Ritz 193, 197, 210, 220 f., 222, 223 f., 236 f., 299 f., 326 f., Taf. 24.
- Maria vom Siege von Joh. Ritz 261.

Ritzhaus in Selkingen 190, 259.

Ritzwappen 190 u. Anm. 4, 259.

Rosenkranzkönigin 208.

Rubens Peter Paul 205.

Rubensstich 209 Anm. 47, 214, 217 Anm. 60.

Ruof Bartholomäus, Bildhauer, von Lauffenburg 178, 182, 193, 203 Anm. 10.

S

SAAS ALMAGELL (Wallis, Visp)

- Pfarrkirche :
 - Hochaltar 232 Anm. 109, 346 f.
 - 2 Seitenaltäre 346 f.

SAAS BALEN (Wallis, Visp)

- Kapelle :
 - Hochaltar und 2 Seitenaltäre 347.

SAAS FEE (Wallis, Visp)

- Kapelle zur Hohen Stiege :
 - Altar 227 Anm. 81.

ST. GERMAN (Wallis, Raron)

- Kirche :
 - Evangelienseitiger Altar 226 Anm. 71.

ST. NIKLAUS (Wallis, Visp)

- Pfarrkirche :
 - Figuren des ehem. Hochaltars von Joh. Sigristen 240.

SAVIESE (Wallis, Sitten)

- Pfarrkirche :
- Hochaltar 226 Anm. 71.

Savioz, Bildhauer, in Sitten 178.

SCHATTDORF (Uri)

- Pfarrkirche :
- Beicht- und Chorsthühle 250 f.
- epistelseitiger (Josefs-) Altar von Jodok Ritz und 1739 von Joh. Kaspar Leser 177, 249, 250.
- evangelienseitiger (Marien-) Altar 1736-1739 von Jodok Ritz und Joh. Kaspar Leser 177, 249, 250, 335.
- Hochaltar 1736 von Jodok Ritz 177, 249, 250.
- Kanzel 1736 von Jodok Ritz, Lukas Regli und Joh. Kaspar Leser 177, 250 f.

SCHINDELLEGI (Schwyz)

- Pfarrkirche :
- Hochaltar 1741 253, 257.
- Josefsaltar 1741 253, 257.
- Rosenkranzaltar 1741 von Anton Sigristen und 1747 von Jak. Soliva 253, 256, 257.

Schmid Plazidus, Bildhauer, von Disentis 174, 210, 235.

SCHMIDIGENHÄUSERN siehe Binn

Schwebende Freiplastik 232, 284.

Scrinarius als Bildhauer 233 Anm. 6.

SEDRUN (Graubünden, Vorderrhein)

- Pfarrkirche :
- epistelseitiger Altar aus der Werkstatt des Joh. Ritz 323.
- evangelienseitiger Altar aus der Werkstatt des Joh. Ritz 321 f.
- Hochaltar 1703 von Joh. Ritz 181, 194, 197, 198, 203, 204, 206, 208, 210, 215-220, 221-223, 229, 274, 282-285, 290 f., 351 f., Taf. 16-21.
- Altarblatt 1703 von Sigisbert Frey 182, 283.
- seitliche Torbogen und Baldachine aus der Werkstatt des Joh. Ritz 285, 323 f.
- Tabernakelkreuz von Joh. Ritz 264, 284.
- Camischolas Kapelle :
- Kruzifixus von Joh. Ritz 338.

Seitenranken mit Putten 219 f., 260, 274, 275 f., 291, 294.

SELKINGEN (Wallis, Goms) 187.

- Dorfkapelle :
- Altar 1678 :
- Seitenranken und 2 Evangelisten von Joh. Ritz 277 f.

SETH (Graubünden, Glenner)

- Pfarrkirche :
- Hochaltar 1755 von Placy Schmid, Verlag, 210.

Siegen Hans, Bildhauer, von Lötschen 191.

Sigristen Anton, Bildhauer, von Brig 175, 176, 180, 192 Anm. 26, 202 Anm. 2, 225 Anm. 66, 234 f., 252-257.

- Johannes, Bildhauer, von Brig-Glis 174 f., 176, 178, 179, 191, 192, 193, 194, 195, 202 Anm. 2, 204 Anm. 18, 206, 238-244, 254, 345, 347, 350 f.

SILENEN (Uri)

- Pfarrkirche :
- Hochaltar 1726 von Jodok Ritz 178, 209, 246 f., 249.
- Beinhaus :
- hl. Antonius von Padua von Jodok Ritz 246.

SIMPLON-DORF (Wallis, Brig)

- Pfarrkirche :
- 2 Seitenaltäre von Anton Sigristen 252 Anm. 4, 255.

SINGRIEN siehe Leuk

SITTEN (Wallis)

- Notre-Dame de Valère :
- Altar des hl. Sigismund 1655 277.
- Chorgestühl 1662-1664 von Bartholomäus Ruof, Heinrich Knecht, Georg Adamer und Melchior Kürchenberger 182, 203, 209, 232 Anm. 105.
- Katharinenaltar 237 Anm. 37.
- Musée de Valère :
- 2 Reliefs mit Martyrium der hl. Katharina 347.

Solèr Br. Peter, Kunstschreiner, von Disentis 293, 337 Anm. 342.

Soliva Jakob, Maler, von Truns 180 u. Anm. 25, 256 Anm. 20.

SOMVIX (Graubünden, Vorderrhein)

- Pfarrkirche :
- ehem. Hochaltar von Jodok Ritz 249.

SONTG ANDRIU bei Lumbrein (Graubünden, Glenner)

- Kapelle St. Andreas :
- 2 Seitenaltäre 246 Anm. 10.

STANS (Nidwalden)

- Klosterkirche St. Klara :
- hl. Michael aus der Werkstatt des Joh. Ritz 333.
- Hochaltar 1723 von Joh. Ritz 179, 197, 237, 320, 329-331, 332.
- Historisches Museum :
- hl. Anna selbdritt 1723 von Joh. Ritz 248, 331-333.
- hl. Josef 1723 von Joh. Ritz 331-333.

Stauder Franz Karl, Maler 297.
Straub Joh. Bapt., Bildhauer 196, 207 Anm. 33.

SURRHEIN (Graubünden, Vorderrhein)

- Pfarrkirche :
- Hochaltar :
- hl. Plazidus von Joh. Ritz 298.

T

TÄSCH (Wallis, Visp)

- Pfarrkirche :
- Herz-Jesualtar aus der Werkstatt des Joh. Ritz 310 f., 314.
- Kruzifixus von Joh. Ritz 312 f., Taf. 27.
- Rosenkranzaltar aus der Werkstatt des Joh. Ritz 311 f.

TÖRBEL (Wallis, Visp)

- Pfarrkirche :
- Antoniusaltar aus der Werkstatt des Joh. Ritz 197, 315-317.
- Herz-Jesualtar :
- Oberes Geschoss aus der Werkstatt des Joh. Ritz 197, 317.
- Hochaltar 251.
- Burgen Kapelle :
- Schutzmantelmadonna 1701 von Joh. Ritz 196, 278-280.
- Im Feld Kapelle :
- Hochaltar von Anton Sigristen 255.

Trubmann Johann, Maler, von Küsnacht 173, 238 Anm. 42.

TRUNS (Graubünden, Vorderrhein)

- Pfarrkirche :
- Immakulata von Anton Sigristen 256.
- Kapelle St. Anna :
- Seitenaltäre 246 Anm. 10.
- Klosterhof Kapelle :
- Altar 1683 von Peter Solèr :
- hl. Apollonia und hl. Barbara von Joh. Ritz 337.

TSCHAMUTT (Graubünden, Vorderrhein)

- Kapelle St. Nikolaus :
- Choraltar :
- Maria vom Siege von Joh. Ritz 243, 285 f.

U

ÜBERLINGEN

- Münster
- Hochaltar 1613-1619 von Jörg Zürn 227 Anm. 76.

ULRICHEN (Wallis, Goms)

- Pfarrkirche :
- Altar U. L. F. 238 Anm. 42.

UNTERBÄCH (Wallis, Raron) 196.

- Pfarrkirche :
- Hochaltar 1697 von Joh. Ritz 180, 208, 275-277, Taf. 13.
- 2 Seitenaltäre 251.
- Pfarrkirche Chorbogen :
- Kruzifixus 313, 339-341.
- Maria und Johannes von Joh. Ritz 277.
- Capetsch Kapelle 180.
- Nothelferaltar 1696 von Joh. Ritz 271-273, 285 f., Taf. 10 u. 11.

V

VALS (Graubünden, Glenner)

- Pfarrkirche :
- Altar St. Johannes von Nepomuk von Anton Sigristen 255.
- Hochaltar um 1739 von Anton Sigristen und Jak. Soliva 180, 210 Anm. 53, 237 Anm. 37, 255, 307 Anm. 231.

Velasquez 264 Anm. 23.

VENTHÖNE (Wallis, Siders)

- Pfarrkirche :
- Hochaltar 272 Anm. 56.

Verträge 172, 173 f., 176, 178, 181, 203.

VIGENS (Graubünden, Glenner)

- Pfarrkirche :
- 2 Seitenaltäre 1722 von Jodok Ritz 245.

VRIN (Graubünden, Glenner)

- Pfarrkirche :
- Hochaltar 1710 von Joh. Ritz 197, 208, 293-295, Taf. 22.
- Tabernakel aus der Werkstatt des Joh. Ritz 251, 295, 328 f.
- Kanzelkreuz um 1709 von Joh. Ritz 295 f.

W

Walpen, Glockengiesserfamilie, von Reckingen 188 Anm. 8 u. 9.

Walpen, Orgelbauerfamilie, von Reckingen 173, 188 Anm. 8.

Walser 186 Anm. 2.

WANDEFLUH siehe Bürchen

WASSEN (Uri)

- Pfarrkirche :
- epistelseitiger Altar 1733 von Jodok Ritz 180, 245, 248, 249, 250, 306 Taf. 30.
- evangelienseitiger Altar 1733 von Jodok Ritz 180, 245, 248, 249, 250, 306.
- Hochaltar von Jodok Ritz 249, 250, 251 Anm. 35, 330.
- Beinhauskapelle :
- Altar von Lukas Regli 348.
- Wättingen Kapelle :
- Altärchen 348.

WATTINGEN siehe Wassen
 WICHEL siehe Fieschertal
 WILER (Uri) siehe Gurtellen
 WILER (Wallis) Katharinenaltar siehe Geschinen.
 WINKELMATTEN siehe Zermatt
 Wolleb Lorenz, Maler, von Altdorf 174, 235
 Anm. 26, 343.

Z

ZAFREILA (Graubünden, Glenner)
 — Kapelle :
 — Altar 257 Anm. 33.
 ZENBINNEN siehe Binn
 ZENEGGEN (Wallis, Visp)
 — Pfarrkirche :
 — 2 Seitenaltäre von Anton Sigristen
 252 Anm. 4, 255.

ZENHÄUSERN siehe Bürenchen
 Zenhäusern Christian d. Ae., Maler und Schreiner, von Bürenchen 177, 180, 197, 233, 269, 278, 339 f.
 — Christian d. J., Maler, von Bürenchen 180, 233, 340.
 ZERMATT (Wallis, Visp) 181, 311, 315.
 — Pfarrkirche :
 — Herz-Jesualtar aus der Werkstatt des Joh. Ritz 197, 314 f.
 — Hochaltar 251.
 — Winkelmatten Kapelle :
 — Altar der Hl. Familie 257.
 ZUMDORF siehe Hospental
 ZÜRICH
 — Schweiz. Landesmuseum :
 — Stabellenlehne 1684 von Joh. Ritz 259.
 Zürn Jörg, Bildhauer 227 Anm. 76.
 ZUR FLÜEH siehe Fieschertal.

PHOTOGRAPHEN

(Die Zahlen bezeichnen die Abbildungsnummern)

Jos. Couchevin, Sitten : 1-15, 24, 25, 27, 31, 32.
 B. Rast, Freiburg : 16-23, 26, 28-30.
 X. Stöckli, Stans : 17.

Inhaltsangabe

Vorwort	169
Verzeichnis der Quellen	172
Literaturverzeichnis	183
Einleitung	186
I. Kapitel : Lebensgeschichte und künstlerische Umwelt	189
II. Kapitel : Handwerk und Stil	202
A. Die Handwerker	202
B. Meister und Gesellen	203
C. Modelle, Skizzen und Vorlagen	205
D. Das Werkmaterial	209
E. Der Figurenstil	210
1. Ritzingerfeldkapelle, Altar der Hl. Familie, 1691	211
2. Sedrun, Pfarrkirche, Hochaltar, 1703	215
3. Ritzingerfeldkapelle, Katharinenaltar, 1713	220
4. Pleif, Pfarrkirche, Hochaltar, 1724	221
5. Zusammenfassung	224
F. Der Architekturstil	225
G. Der Ornamentstil	229
H. Johann Ritz' Verhältnis zu Manierismus und Barock	230
1. Exkurs : Die Fassung der Altäre	233
A. Die Fassmaler	233
B. Das Fassen	235
C. Die Farben	236
2. Exkurs : Johannes Sigristen und sein Stil	238
3. Exkurs : Jodok Ritz und sein Stil	245
4. Exkurs : Anton Sigristen und sein Werk	252
III. Kapitel : Das Gesamtwerk	258
IV. Kapitel : Unsichere und auszuscheidende Werke	339
Anhang	349
Tafeln	352-353
Register	353
Photographen	361
Inhaltsangabe	363
	363